AUTHOR:

URLICHS, LUDWIG

TITLE:

UBER GRIECHISCHE KUNSTSCHRIFTSTELLER

PLACE:

WURZBURG

DATE:

1887

Master Negative #

92-81125-9

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Urlichs, Ludwig von, 1813-1889.
Über griechische kunstschriftsteller. Inaugural-dissertation verfasst und...vorgelegt von L. Urlichs
Würzburg, Stürtz, 1887.
48 p. 21 cm.

Thesis, Würzburg.

Volume of pamphlets

Copy in Avery Library, 1887.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 3-1-93 INITIALS MGY
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

AIIM

Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202

Centimeter

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm

1 2 3 4 5

Inches

1.0 1.1 1.25 1.4 1.6 1.8 2.0 2.2 2.5 2.8 3.2 3.6 4.0 4.5 5.0 5.6 6.3

MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

ÜBER

GRIECHISCHE KUNSTSCHRIFTSTELLER.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

KÖNIGL. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU WÜRZBURG

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VORGELEGT VON

L. URLICHS.

WÜRZBURG.

DRUCK DER THEIN'SCHEN DRUCKEREI (STÜRTZ).

1887.

Einleitung.

In den nachfolgenden Untersuchungen wird der Versuch gemacht, das, was wir von den älteren griechischen Kunstschriftstellern wissen, einer zusammenhängenden Betrachtung zu unterziehen. Das Gebiet ist schon vielfach ein Gegenstand gelehrter Untersuchung gewesen,[1] allein bisher waren unsere beiden Hauptschriftsteller Plinius und Pausanias der Ausgangspunkt. Ich verfolge den historischen Weg, von den ältesten Kunstschriftstellern abwärts bis Polemon. Dass auch so unsere beiden Hauptquellen fast stetige Begleiter der Untersuchung sind, ist selbstverständlich. Wohl bin ich mir einer Schwierigkeit bewusst: In der historischen Betrachtung ist es nicht möglich, die unmittelbaren Quellen des Plinius und Pausanias in allen Fällen auszumitteln, sondern ich muss mich begnügen, die Spuren der Schriften eines älteren Autors bei diesem oder jenem Schriftsteller späterer Zeit nachzuweisen. Solche Kunstschriftsteller, deren Einfluss nicht mehr erkennbar ist, werden gar nicht oder nur gelegentlich erwähnt.

Zum Schlusse habe ich zwei Bemerkungen, die ich bei der Bearbeitung des vorliegenden Themas machte, angereiht.

L. Urlichs.

---

[1]) Die Literatur ist am bequemsten bei *Dalstein*, Quibus fontibus Plinius in artificum historia usus sit, Würzburger Dissertation 1885, p. 3 f. nachzusehen. *Kalkmann*, Pausanias der Perieget. kam mir erst nach Vollendung meiner Arbeit zu und konnte nur nachträglich benützt werden. *Robert*, Archaeolog. Märchen aus alter und neuer Zeit konnte ich nicht mehr berücksichtigen.

POLYKLET.

Der älteste griechische Kunstschriftsteller ist nach unserer literarischen Ueberlieferung der Künstler Polyklet der Ältere (vgl. über ihn *Brunn*, Gesch. der griech. Künstler I, 210 ff. und über die Trennung in zwei Personen, zuletzt *Kroker*, Gleichnamige griechische Künstler, Leipzig. Dissertat. 1883, 17 ff.). Bei Galen, De placitis Hipppocratis et Platonis II. 5, p. 449 der Ausgabe von *Iwan Müller* handelt es sich um eine Ansicht des Philosophen Chrysipp, die dieser in einer Schrift „*Τὸ θεραπευτικόν*“ über die *ὑγίεια* und über das *κάλλος τοῦ σώματος* entwickelt hat. Dort heisst es: *Τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ᾽ ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει (Χρύσιππος), δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρός τε μετακάρπιον καὶ καρπόν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καί πήχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται. πάσας γὰρ ἐκδιδάξας ἡμᾶς ἐν ἐκείνῳ τῷ συγγράμματι τὰς συμμετρίας τοῦ σώματος ἔργῳ τὸν λόγον ἐβεβαίωσε δημιουργήσας ἀνδριάντα κατὰ τὰ τοῦ λόγου προστάγματα καὶ καλέσας δὴ καὶ αὐτὸν τὸν ἀνδριάντα, καθάπερ καὶ τὸ σύγγραμμα, κανόνα.* Die Existenz des Kunstwerkes „Canon“ ist durch anderweitige Zeugnisse beglaubigt (bei *Overbeck*, D. antik. Schriftquellen Nr. 952 ff.) Da nun durch diese Schriftstellen bewiesen wird, dass der Doryphoros des Polyklet eben dieses Musterwerk war, so hat bereits *Meyer*, Gesch. der bild.

Künste bei den Griechen, (II. Abth., p. 61) das Kunstwerk Doryphoros mit dem Kunstwerk „Canon" (bei Plinius, nat. hist. 34. 55) identisch erklärt. Die Stelle lautet: idem (näml. Polyklet) et d o r y p h o r u m viriliter puerum fecit e t q u e m c a n o n a artifices vocant liniamenta ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur. *O. Müller* (Recension des Buches von *Meyer* und der „Epochen der bild. Kunst unter den Griechen" von *Thiersch*, abgedruckt in den „Kunstarchäolog. Werken, II. p. 149) stimmte der Vermutung von *Meyer* bei und schrieb demgemäss bei Plinius q u e m e t; endlich *O. Jahn* strich das Wörtchen „et" nach *fecit* (n. rh. Mus. 9. p. 315 f.) und erreichte dadurch das nämliche wie *Müller*.

Leise Zweifel [1]) an der Ächtheit der polykletischen Schrift verstummen gegenüber dem Hinweis auf verwandte Erscheinungen in anderen Gebieten: Das Lehrbuch der Rhethorik von Korax hat Aristoteles besessen (Cicero, Brutus 46) und Antiphon von Rhamnus hat wahrscheinlich zu seiner Lehrschrift die Muster in den uns noch erhaltenen Tetralogien gegeben (vgl. *Spengel, συναγωγὴ τεχνῶν*, p. 117 f. Die Fragmente der Schrift bei *Müller*, Oratores Attici II. p. 232), ähnlich wie Polyklet in seinem Doryphoros. Ebenso bieten die Schriften der alten Architekten eine passende Parallele, auch sie haben vorwiegend einem praktischen Bedürfnis gedient, indem sie vor Allem den Massen für Gebäude einen zahlenmässigen Ausdruck gegeben haben. [2])

---

[1]) *O. Jahn* (a. a. O.) räumt als Möglichkeit ein, dass aus der Musterstatue s p ä t e r jene Vorschriften abgeleitet und in einer eigenen Schrift zusammengestellt worden sind. Er scheint aber mehr geneigt gewesen zu sein, die Existenz des Werkes anzuerkennen.

[2]) Interessant ist es, auch die Schriften Albrecht Dürer's nachzulesen (verzeichnet bei *Heller*, Albr. Dürer II, p. 996), vor Allem die 4 Bücher von menschlicher Proportion, Nr. 11 bei *Heller*.

Bei Vitruv, De architectura handeln zwei Stellen von den Proportionen des menschlichen Körpers [1]). Der Hinweis auf die alten Maler und Bildhauer (hier nicht speziell Erzgiesser, sondern allgemein gebraucht = Bildhauer, vgl. unten p. 22), sowie die Bemerkung, dass die Alten mit Grund es so festgesetzt zu haben scheinen, dass sie auch bei der Ausführung von Bauwerken (ebenso wie bei der Bildung von menschlichen Körpern) (*Rose*, p. 66, Zeile 11) ein genaues

---

[1]) I. 2 (*Rose* und *Müller-Strübing*, p. 12): Symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus . uti in hominis corpore e cubito pede palmo digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus. Dazu III. 1 (p. 65) . . . Non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati similitudinem membrorum habuerit exactam rationem . corpus enim hominis ita natura composuit uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus palma ab articulo ad extremum medium digitum tantundem, caput a mento ad summum verticem octavae, cum cervicibus imis ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, [a medio pectore] ad summum verticem quartae . ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasum ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantundem . ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis . pes vero altitudinis corporis sextae, cubitus quartae, pectus item quartae . reliqua quoque membra suas habent commensus p r o p o r t i o n e s, q u i b u s e t i a m a n t i q u i p i c t o r e s e t s t a t u a r i i n o b i l e s u s i m a g n a s e t i n f i n i t a s l a u d e s s u n t a d s e c u t i . similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum . item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus . namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur . non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur . nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae.

Massverhältnis der einzelnen Glieder zu der ganzen äusseren Gestalt beobachten, beweisen, dass auch die Angaben der Körpermasse aus alter d. h. nach der Anschauung von Vitruv griechischer Zeit stammen. *Hirt* hat bereits angenommen, dass es die Masse, die Polyklet in seiner Schrift verzeichnet hat, sind (Abhandl. d. Berl. Akad. histor.-philol. Klasse 1814 bis 1815, p. 29), *Müller*, Handb. der Archäologie § 332,2 hält die Proportionen bei Vitruv für später als Polyklet, auch *Overbeck* (Schriftquell. Nr. 959) und *Benndorf* (Zeitschr. f. österr. Gymnas. 1869, p. 260 ff) wagen nicht, die Verhältnisse auf den Künstler zurückzuführen. Nur *Brunn* (Kstgesch. I. p. 220) räumt die Möglichkeit ein. Nach dem jetzt reichlicher vorliegenden Material kann der Beweis geführt werden.

Schon die Gegenüberstellung von

Galen	Vitruv
Τὸ κάλλος τοῦ σώματος ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει (Χρύσιππος) δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν, πρός τε μετακάρπιον καὶ καρπόν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα.	Symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus uti in hominis corpore e cubito pede palmo digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas.

legt den Gedanken an eine gemeinsame Quelle nahe; denn die Übereinstimmung ist zwar keine wörtliche, allein der Inhalt vollständig gleich. Nun haben wir aber auch sowohl vom Doryphoros als auch vom Diadumenos des Polyklet Copien (vgl. zuletzt *Michaelis*, Annali dell' Instit. di Corresp. archeolog., vol. 50, 1878. p. 1 ff). Bereits *Benndorf* (a. a. O. p. 265) bemerkte, dass die Proportionen des Doryphoros Neapel an denjenigen Körperteilen, an denen eine Messung möglich ist,

mit den Maassen bei Vitruv übereinstimmen, nämlich: Gesamthöhe 2,00 m. Fusslänge = 0,330 m, also $\frac{1}{6}$ von 2,00 m (mit einer Differenz von nur $\frac{1}{20}$). Gesichtslänge 0,200 m = $\frac{1}{10}$. Endlich ist auch der Unterschied der drei Gesichtsteile kein sehr grosser, nämlich Stirnhöhe 0,065 m, Nasenhöhe 0,063 m, Höhe des Untergesichtes 0,070 m.

Die Verhältnisse des Diadumenos Vaison stimmen fast genau mit denen des Doryphoros Neapel (vergl. *Michaelis* a. a. O. p. 165) überein, also auch mit Vitruv. Der Diadumenos Paris stimmt an Körperteilen, deren Masse Vitruv nicht angibt, mit dem Doryphoros Neapel überein (*Michaelis*, p. 16). Wenn wir also sowohl von dem Doryphoros wie von dem Diadumenos Copien haben, die teils vollständig, teils mit nur geringen Abweichungen mit den Massen, wie sie Vitruv angibt, übereinstimmen, so ist dies nicht auf Rechnung eines Zufalls zu setzen, sondern wir haben in der That bei Vitruv die polykletischen Proportionen erhalten. Dass andere Copien, wie der Diadumenos Farnese wesentlich verschiedene Masse haben, ist kein Gegenbeweis. Denn der Copist hat die Freiheit, zu ändern. Davon kann das Grabrelief aus Argos (Mittheilgn. des deutsch. archäol. Instit. z. Athen III. Taf. XIII, *Furtwängler* p. 287 ff.) eine Vorstellung geben. Es stellt den Doryphoros mit seinem Pferde dar, den Doryphoros des Argivers Polyklet, allein dessen Starrheit in den Formen ist gemildert durch den Einfluss späterer Kunst.

Für die Zurückführung der angeführten Stellen des Vitruv auf Polyklet spricht Alles, was wir von dem regelmässig-architektonischen Charakter der peloponnesisch-polykletischen Kunst wissen. Eine Betrachtung der folgenden Kunstperiode beweist wenigstens soviel, dass auf einen anderen „artifex antiquus nobilis“ jene Masse zurückzuführen schwerlich möglich ist. Es mag genügen, eine Seite herauszugreifen: Die Dreiteilung des Gesichts ist bei den polykletischen Köpfen

wenigstens annähernd [1]) vorhanden, bei Myron und Praxiteles ist die Ovalbildung des Kopfes charakteristisch, das Untergesicht viel kleiner [2]). Nur bei der Copie des lysippischen Apoxyomenos ist vielleicht die Dreiteilung des Gesichtes erkennbar, aber für den Kunstcharakter des Lysipp passen die anderen Verhältnisse des Vitruv nicht. Denn die gedrungenen, eckigen Gestalten, wie sie die Masse des Vitruv fordern, treten uns eben entgegen in der peloponnesischen Kunst, sind noch deutlich erkennbar bei Phidias und in der Kunst des Skopas, schwinden mehr und mehr bei Myron [3]) und Praxiteles, überwunden sind sie von Lysipp. Das Quadrat oder den Kreis nach den Angaben des Vitruv etwa bei dem Apoxyomenos des Lysipp herzustellen, ist, wie ein Blick auf die Copie lehrt (abgebildet z. B. bei *Overbeck*, Gesch. der griech. Plastik³ II. p. 122), unmöglich. Der ganze Charakter der lysippischen Kunst widerspricht dieser Annahme. Denn Lysipp hat die Körper schlanker gefertigt und durch eine

[1]) Die Messung wird erschwert durch die Binden am Kopfe, da dadurch der Endpunkt der Haare und der Anfang der Stirne nicht genau bestimmt werden können.

[2]) *Treu*, Mittheilgn. des deutsch. arch. Inst. zu Athen VII, p. 405 ff. und *Kekulé*, Üb. den Kopf des praxitelisch. Hermes p. 9 und vor Allem die treffliche Gegenüberstellung des Kopfes von der Münchener Athletenstatue mit dem des praxitelischen Hermes auf den beigegebenen Tafeln. Dem Verzeichnisse der Nachbildungen der Athletenstatue bei *Dütschke*, Antike Bildw. in Oberital. IV. Nr. 82 ist Würzburg (Verz. I. 1.) hinzuzufügen.

[3]) Die berühmten Worte des Plinius 34. 58: (Myro) numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior finden ihre Erklärung dadurch, dass die Kunsturteile über die berühmtesten Erzgiesser bei Plinius vom lysippischen Standpunkte aus gefällt sind. Symmetria aber bedeutet die Proportionslehre, d. h. die Verhältnisse der einzelnen Teile des Körpers unter einander, sowie zum ganzen Körper. Die nach der Ansicht des Kunstrichters (Xenokrates, vergl. zuletzt *Furtwängler*, Plinius u. seine Quellen üb. die bild. Künste, IX. Supplbd. v. Fleckeisens Jahrbüchern p. 68) mustergültigen Proportionen der lysippischen Kunst hat Myron zwar noch nicht erreicht, steht ihnen aber näher als Polyklet (daher diligentior). Die Bedeutung des Wortes symmetria wird durch Vitruv klar.

neue Proportionslehre gerade die viereckigen Gestalten des Polyklet beseitigt. Wohl aber ist es denkbar bei jenen schweren und breiten Statuen, die den Doryphoros und Diadumenos vergegenwärtigen, diese sind in der That „quadrat" und das Urteil über sie vom Standpunkte der lysippischen Kunst aus begreiflich (Plin. 34. 56: Quadrata tamen esse nämlich signa Polycliti) ait Varro (d. h. Varro aus Antigonus respektive Xenokrates, vgl. wieder *Furtwängler*, Quellen, p. 68).

Die Quelle des Vitruv an den angeführten Stellen wird Varro [1]) sein. Für ihn passt gerade die enge Verbindung von Plastik und Architektur. Denn die Angabe über die Proportionen des menschlichen Körpers erscheint im nahen Zusammenhang mit denen eines Gebäudes. Es lässt sich also die Schrift „de architectura" als Quelle annehmen. Vitruv hat Varro sonst benützt (vgl. *Oehmichen*, Plinianische Studien p. 223 ff.), er nennt ihn freilich nur beiläufig (von seinen Schriften nur das Buch de architectura aus den disciplinae, VII. praefatio und auch dieses nur in einer Aufzählung von Schriftstellern, die über jenes Gebiet schrieben). Gerade dies bestärkt in jener Vermutung. Vitruv hebt mit Vorliebe seine Lektüre der ältesten Autoren hervor (so wieder VII, praefat.) und tadelt mit heftigen Worten jene Gattung von Schriftstellern, die ihre Quellen verschweigen (vgl. vor Allem VII. praefat.). Aber Vitruv selbst nennt den Varro nur beiläufig, nicht aber als seine Quelle; dagegen die Schriften alter Autoren, die er selbst nicht gelesen hat, da die Existenz jener Lehrbücher wenigstens für die Zeit des Vitruv

[1]) Auch *Diels*, der in einem Vortrag in der archäolog. Gesellschaft zu Berlin über die Schrift des Polyklet gesprochen hat (mir nur durch ein Referat in der deutschen Literaturzeitung 1886, Nr. 22 während der Arbeit bekannt geworden) nimmt Varro als Quelle an. Zu meiner Freude bin ich auch in der Zurückführung der vitruvischen Proportionen auf Polyklet mit Diels zusammengetroffen. Auch bekenne ich offen, dass ich durch ihn bei meiner Untersuchung, die noch nicht gereift war, als ich das kurze Referat über den Vortrag las, unterstützt worden bin.

nicht wahrscheinlich ist, undenkbar aber ist eigene Lektüre bei einem Schriftsteller, dem die gröbsten historischen Irrthümer [1]) begegnen. Vitruv gehört also selbst zu jener Gattung von Compilatoren, gegen die sich sein Zorn wendet [2]).

Auch wörtliche Citate sind aus Polyklets Schrift erhalten. Eines hat *Diels* (a. a. O.) aus dem Mechaniker Philon (Buch 4. 2, *περὶ βελοποιικῶν*, *Köchly - Rüstow*, Griech. Kriegsschriftsteller) hervorgeholt. Es handelt sich um einen Geschützbau. Viele wissen oft einen Fehler, den sie dabei begangen haben, nicht herauszufinden. Dann heisst es weiter: *Τὴν ὑπὸ Πολυκλείτου τοῦ ἀνδριαντοποιοῦ ῥηθεῖσαν φωνὴν οἰκείαν εἶναι τῷ μέλλοντι γίγνεσθαι. τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν ἔφη γίγνεσθαι.* So werden auch die Geschütze nach einer Reihe von Zahlen in Vollkommenheit hergestellt; diejenigen, welche sich in den Teilen eine kleine Abweichung gestatten, verfallen zuletzt in grosse Fehler; man muss eine bestimmte Einheit nehmen, die passend gewählt sein muss, damit die Teile zu ihr in Verhältnis gesetzt werden können. Also genau das nämliche wie bei Vitruv! Ein neuer Beweis dafür, dass Polyklet gleichsam als Vorbedingung für einen Künstler die Kenntnis von Mathematik forderte, denn die Messungen waren bei ihm die erste und vornehmste Arbeit. Zugleich erhält die Zurückführung der angeführten Stellen des Vitruv auf die Schrift des Polyklet durch die Stelle aus Philon eine neue Bestätigung.

Endlich sind zwei viel besprochene [3]) Aussprüche des Künstlers zu erwähnen, bei Plutarch, sympos. II. 3: *Καὶ γὰρ*

[1]) So VIII. 2. 6: Pontus Euxinus wird mit dem Lande Pontus verwechselt und Ähnliches mehr. Ergötzlich ist auch die Liste der attischen Komödiendichter VI. praef. Eucrates, Chionis, Aristophanes, wo wohl sicher Verstümmelung des Namens Eucrates vorliegt (für Eupolis?).

[[2]) Vgl üb. solche Schwindelliteratur jetzt auch *Kalkmann* a. a. O. Einleitg.]

[3]) Die Literatur bei *Overbeck* (Schriftquell. zu Nr. 971) und zuletzt *Lehnerdt*, De locis Plutarchi ad artem spectantibus (Königsb. Dissert. 1883, p. 24).

αἱ τέχναι πρῶτον ἀτύπωτα καὶ ἄμορφα πλάττουσιν, εἶτα ὕστερον τοῖς εἴδεσι διαρθροῦσιν· ᾗ Πολύκλειτος εἶπε χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται, und de prof. in virt. cp. 17: *Οἵ γε προκόπτοντες οὐδὲν εἰκῇ προσίενται τῶν γιγνομένων, ἀλλ' οἷον ἀπὸ στάθμης τοῦ λόγου προσάγουσι καί προσαρμόττουσιν· ἕκαστον ὑπὲρ οὗ τὸν Πολύκλειτον οἰόμεθα λέγειν, ὡς ἔστι χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκηται.* Die ältere von *Winckelmann* (Gesch. der Kunst des Altertums, Buch 7, cap. 1, § 3, *Eiselein*) u. A. gebilligte Deutung zielte darauf hinaus, das unter *ὄνυξ* die Nägel des Künstlers zu verstehen seien und demnach nach dem Ausspruche des Polyklet die Arbeit am schwierigsten sei, wenn der Künstler die Nagelprobe mache. Diese Erklärung wurde widerlegt von dem Künstler *v. Launitz* (Untersuchungen über Polyklets Ausspruch etc., Frankf. a. M. 1864), der hervorhob, dass der Thon an die Nägel des Künstlers bei der allerersten Arbeit des Knetens komme, der Zusammenhang aber, in dem die Stellen bei Plutarch stehen, erfordert das Gegenteil. *v. Launitz* selbst erklärte *ὄνυξ* für die Nägel an der Statue selbst, indem er als Sachkenner dafür geltend machte, dass die Nägel zuletzt gearbeitet würden. Gegen beide Erklärungen sprechen schwere grammatische Bedenken (*Diels* a. a. O.) Es wird der Artikel und der Plural vermisst (*ἐν τοῖς ὄνυξι,* beziehungsw. *εἰς τοὺς ὄνυχας*). Bereits *Sauppe* (Verhandl. der 23. Vers. deutscher Philolog. in Hannov., Leipz. 1865, p. 181 u. 187) hob hervor, dass die Redensart schon frühzeitig in sprichwörtlicher Bedeutung nachzuweisen ist (Aristophanes Fragm. 230, *Bergk*: *ἐξονυχίζειν*). Bei Sprichwörtern aber ist der Artikel und der Plural nicht nötig (vgl. *ἐξ ὀνύχων λέοντα* und *γλαῦκ' εἰς Ἀθήνας*). Ganz ähnlich erscheint die Redensart bei Plutarch de sanit. tuend. p. 387; *,Ἡ ἀκριβὴς σφόδρα καὶ δι' ὄνυχος δίαιτα.* und bei Dionys. v.

Halik. de admir. vi dicendi Demosthenis cap. 13 (ὁ τοῦ Δημοσθένους λόγος) τὸν Λυσιακὸν χαρακτῆρα ἐκμέμακται εἰς ὄνυχα. Dadurch wird auch die Bedeutung des Ausdruckes klargestellt: Es handelt sich um eine genaue Arbeit und Tätigkeit, ἐξονυχίζειν wird für ἐξακριβοῦν gebraucht. Die bisher üblichen Erklärungen des polykletischen Ausspruches waren verfehlt, weil man von der irrigen Annahme ausging, dass der Ausdruck rein fachmännisch, von der Kunst selbst herübergenommen sei. Vielmehr beweist die genaue Uebereinstimmung mit den angeführten Beispielen in der Form, dass auch Polyklet die sprichwörtliche Bedeutung gebraucht hat. Er sagt: Am schwersten ist das Werk, wenn die Bearbeitung des Thonmodells zu dem Punkte genauer Ausführung gekommen ist. Für die Kenntnis des polykletischen Kunstcharakters gewinnen wir nichts. Man darf sich nicht verleiten lassen, Schlüsse auf die Arbeitsweise des Künstlers zu ziehen. [1]) Denn jeder Künstler, der sorgfältig arbeitet, hätte das nämliche sagen können, da er sein Werk nach dem rohen Bau in den Einzelheiten ausarbeitet.

PAMPHILUS.

Polyklet hat in dem Maler Pamphilus [2]) einen Nachfolger seiner künstlerischen Bestrebungen gefunden. Denn das geht aus Plinius 35. 76 f. hervor: Pamphilus ipse Macedo natione, sed primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria . . . Nur seine schriftstellerische Thätigkeit wird von den neueren Gelehrten (*Urlichs*, n. rh. Mus. 16, p. 247 f., *C. Th. Michaelis*, archäol. Zeit. 33. p. 33) nicht berücksichtigt. Der Kunstcharakter des Malers, wie er uns durch Plinius (a. a. O.) entgegentritt, spricht von

[1]) *Kekulé*, Bädeker's Griechenland p. C scheint mir zu grosses Gewicht auf den Ausspruch zu legen.

[2]) Vgl. über ihn vor Allem *Brunn*, Kstlgesch. II. p. 132—42.

vornherein für eine schriftstellerische Thätigkeit. Nur ein Zeugniss dafür wird vermisst oder — nicht genügend beachtet. Nach der Behandlung des Suidasartikels Pamphilus durch *Urlichs* a. a. O. blieb für den Maler immer noch Πάμφιλος Ἀμφιπολίτης ἢ Σικυώνιος· εἰκόνες κατὰ στοιχεῖον περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων übrig. Dass Plinius die Schriftstellerei des Malers nicht erwähnt, beweist nichts. Denn des Polyklet Statue „Canon" führt er an, von der Schrift „Canon" schweigt er. Aber der Titel erregt Anstoss. Nicht die Worte περὶ ζωγράφων ἐνδόξων. Denn wie Apelles sogar Zeitgenossen in seiner Schrift erwähnte (Plinius 35, 107, vergl. p. 20), so kann Pamphilus sehr wohl über seinen Lehrer Eupomp, über Polygnot und andere Meister mehr sich verbreitet haben. Wohl aber ist der Zusatz εἰκόνες κατὰ στοιχεῖον bedenklich. Denn eine alphabetische Aufzählung von Gemälden, etwa Porträts, ist ohnedies schwer zu erklären, für die Zeit des Malers eine solche Anordnung nicht nachzuweisen [1]). Das früheste Beispiel, das mir zu Gebote steht, sind die νόμοι κατὰ στοιχεῖον des Theophrast (Diog. Laert. V. 2. 13). Aber desshalb darf man nicht die Schriftstellerei des Malers überhaupt leugnen und die Schrift oder die Schriften dem Grammatiker Pamphilus zusprechen. Es bleibt ein doppelter Ausweg möglich: Man versetzt die Worte zu den Schriften des Grammatikers, der eine alphabetisch geordnete Samlung von Porträts herausgegeben haben kann, oder — kaum wage ich es auszusprechen — nur κατὰ στοιχεῖον und zwar nach dem Titel Περὶ γλωσσῶν, ἤτοι λέξεων βιβλία. Denn diese war thatsächlich alphabetisch geordnet. Soweit der Suidasartikel. Eine weitere Frage ist, wie der Maler in das Lexikon Aufnahme gefunden hat, wenn nicht durch seine Schriftstellerei. Die Erwähnung der übrigen Künstler bei

[1]) *Mercklin* (Philologus, 15. p. 710), der in den εἰκόνες sogar ein Vorbild für Varro's Imagines sieht, ist den Beweis dafür schuldig geblieben.

Suidas lassen sich auf andere Gründe zurückführen (*Förster*, Alkamenes und die Giebelkompositionen des Zeustempels in Olympia n. rh. Mus. 38, 443 f.). Protogenes, Pamphilus und Apelles werden erwähnt, weil sie zugleich Kunstschriftsteller sind und zwar aus Hesychius Milesius. Dass Pamphilus nicht dem Scholion zu Aristophanes Plutus 385 seine Entwähnung verdankt, geht schon daraus hervor, dass der Maler Apollodor, der in dem nämlichen Scholion vorkommt, bei Suidas fehlt.

Endlich geradezu gefordert wird die Annahme der Schriftstellerei durch Plinius (a. a. O.) (Pamphilus) eruditus praecipue arithmetica et geometria, sine qua negabat artem perfici posse. Das ist kein ἀπόφθεγμα gewöhnlicher Art, wie solche mehreren berühmten Männern zugleich in den Mund gelegt werden, von keinem aber wirklich ausgesprochen worden sind [1]), sondern ein Ausspruch, hervorgegangen aus dem Kunstcharakter des Malers, und wo soll dieser eine solche Meinung anderswo ausgesprochen haben als in einer Lehrschrift? Es ist dies also ein wörtliches Citat, wie wir deren mehrere aus Polyklets Schrift gefunden haben. Pamphilus hat wie sein Vorbild eine Proportionslehre, die auf genauen Messungen des menschlichen Körpers gegründet war und sich in Zahlen ausdrückte, in seinem Werke niedergelegt. Denn er sagte ja: Ohne Arithmetik und Geometrie keine Kunst!

Andere Kunstschriftsteller.

Vitruv zählt in der praefatio zu Buch VII. eine Reihe von Fachmännern auf, die über ihre Kunst Lehrschriften verfasst haben, darunter Architekten, die meistens über von ihnen selbst errichtete Gebäude Schriften hinterlassen hätten,

[1]) Zuletzt ist dies richtig von *C. Schmidt*, De apophthegmatum quae sub Plutarchi nomine feruntur collectionibus I., Greifsw. Dissertat. 1879, p. 3 nachdrücklich betont worden.

nach dem Zusammenhange hochberühmte Baumeister. Denn er fährt fort: Praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt, uti Nexaris Theocydes Demophilus Pollis Leonidas Silanion Melampus Sarnacus Euphranor. Die Namen Nexaris und Sarnacus scheinen unheilbar (von Vitruv?) verstümmelt zu sein [1]), für Melampus können wir Melanthius nach *Marini's* Vermutung verbessern. Theocydes ist sonst unbekannt. Unter dem Namen Pollis kennen wir einen Erzgiesser (Plin. 34, 91), sowie ein Maler Demophilus bei Plinius 35. 154 und 61 und ein Maler Leonidas bei Stephanus v. Byzanz s. v. Ἀνθηδών als Schüler des Euphranor erscheint. Silanion, Melanthius und Euphranor sind als Bildhauer, beziehungsweise Maler hinlänglich bekannt und unter ihnen wieder die beiden letzteren als Kunstschriftsteller. Von keinem der 5 Künstler wissen wir, dass er zugleich Baumeister war, auch geben die Werke, die wir von Silanion, Euphranor und Melanthius kennen, keinen Anhaltspunkt dafür. *Brunn* scheint jene Künstler nur zur Not unter die Architekten eingereiht zu haben (Kstlgesch. I. p. 395. II. p. 354. p. 356. p. 142. p. 368). In der Tat liegt hier wieder ein Irrtum von Seite des Vitruv vor, wir müssen zu dieser gewaltsamen Annahme greifen, was um so unbedenklicher geschehen kann, je weniger die Behauptung des Schriftstellers, dass er jene Schriften alle selbst gelesen hat, Glauben verdient. Geradezu eine Erdichtung anzunehmen, ist dadurch ausgeschlossen, dass durch anderweitige Nachrichten die Kunstschriftstellerei des Euphranor und Melanthius bezeugt ist: In dem Index auctorum des

[1]) Mit Recht hat *Rose* die Namen nicht verbessert, die Fehler also wol dem Schriftsteller selbst zugeschrieben.

[2]) *Kroker* (a. a. O. p. 12) meint durch Plin. 35. 128: Fecit (Euphranor) et colossos et marmorea et typos sculpsit, docilis ante omnes et in quocunque genere excellens ac sibi aequalis beweisen zu können, dass Euphranor Architekt war. Aber das »in quocunque genere« geht offenbar auf colossos — typos.

Plinius z. Buch 35 werden beide Künstler aufgeführt. Auch im Texte Plinius 35. 129 heisst es von Euphranor: Volumina quoque composuit de symmetria et coloribus. Durch Plinius gewinnen wir auch Asklepiodor und Apelles als Kunstschriftsteller (Index auct. z. B. 35 und 35, 111: Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit), ebenso wie Menaechmus' Kunstschriftstellerei durch Plinius Index z. B. 34 und Plin. 34. 80: Ipse Menaechmus scripsit de sua arte bezeugt ist. Endlich war auch Protogenes schriftstellerisch tätig, er schrieb zwei Bücher *περὶ γραφικῆς καὶ σχημάτων* (Suides s. v. *Πρωτογ.*).

Es folgen demnach, soweit die Zeit bestimmbar ist, aufeinander: Demophilus, Silanion, Euphranor, Melanthius, Leonidas, Asklepiodor und Protogenes. Aus den Schriften des Melanthius und Apelles haben wir Citate: Bei Diogenes Laertius IV. 3. 4 in der vita des Polemon heisst es von dem Philosophen: *Τοσοῦτον δὲ ἐπιτεῖναι τό ἦθος ἀρξάμενον φιλοσοφεῖν (φησὶ Ἀντίγονος ὁ Καρύστιος), ὥστ' ἐπὶ ταὐτοῦ σχήματος τῆς μορφῆς πάντοτε μένειν.* Dies wird durch Beispiele belegt und am Schlusse liest man: *καὶ ὅλως ἦν τοιοῦτος, οἷόν φησι Μελάνθιος ἐν τῷ περὶ ζωγραφικῆς· φησὶ γὰρ δεῖν αὐθάδειάν τινα καὶ σκληρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτρέχειν. ὁμοίως δὲ κἀν τοῖς ἤθεσιν.* In dem Index Academicor. philosophorum Herculanens. (Hercul. vol. II. fol. 162—197. *Bücheler*, index scholarum v. Greifsw. 1869/70) ist uns fragmentarisch eine Stelle erhalten, die auf das Nämliche Bezug hat: Spalte XIII a. Ende (*Bücheler* p. 10) heisst es: *καὶ [σκληρ*
ότητα[γρ]αφαῖς ἐμφαίν[ων.

Bei Diogenes Laertius ist zu übersetzen: Und überhaupt war er (näml. Polemon) ein solcher Mann, einen wie beschaffenen Melanthius in dem Buche über die Malerei beschreibt; er sagt nämlich, es müsse eine gewisse Selbstgefälligkeit und Rauheit an den Werken hervortreten.

Brunn[1]) (Kstlgesch. II. p. 142) übersetzt „eine gewisse Keckheit und Schärfe" und bezieht die Ausdrücke auf den Charakter der Bilder, indem er zweifelt, „ob hier mehr vom Entwurfe oder von der Durchführung die Rede sei". Polemon würde also mit einem Künstler verglichen werden, man würde zu *„οἷον"* das Wort *ζωγράφον* ergänzen müssen. *C. Th. Michaelis* (arch. Zeit. 33. p. 34) denkt nicht einmal an Gemälde (*ἔργα*), sondern er versteht ein ethisches Urteil des Melanthius. *Michaelis* wird widerlegt durch den Hinweis auf die herculanensischen Rollen, wo *„γραφαῖς"* zweifellos richtig für *„ἀφαῖς"* ergänzt worden ist. *Brunn* (a. a. O.) meint, dass „der Vergleich mit dem freien und offenen, weder ängstlichen noch abgeschliffenen Benehmen eines Mannes, wie er sich aus dem Zusammenhange der Stelle ergibt, eine nicht zu streng wörtliche Bedeutung der obigen Ausdrücke zu erheischen scheine." Keineswegs! im engen Zusammenhange mit der Charakterisierung des Polemon stehen die Worte (*τοιοῦτος, οἷον*). Auch heisst *αὐθάδεια* — ein bezeichnender Ausdruck — nicht schlechtweg Keckheit, sondern Selbstgefälligkeit, und wie diese, vorausgesetzt, dass sie einem Künstler eigen ist, sei es nun im Entwurfe oder in der Durchführung, an seinen Werken hervortreten soll, ist unverständlich. Eine gewisse Herbigkeit, *σκληρότης* = austeritas, etwa in der Farbengebung (vergl. Plinius 35. 134... Athenion ... austerior in colore et in austeritate iucundior) würde man sich wohl gefallen lassen, nicht aber eine gewisse *„αὐθάδεια."* Dieser Ausdruck führt auf die richtige Erklärung. Polemon wird verglichen mit dem im Bilde Dargestellten; der physiognomische Gesamteindruck, den ein Porträt machen soll, wird von Melanthius

[1]) *Wustmann* (n. rh. Mus. 23 p. 468) übersetzt »im Ganzen passt auf ihn ein Wort, das Melanthius ausspricht«. Aber οἷον bezieht sich auf τοιοῦτος, ist also Accusativus singularis masculini, nicht neutrius!

bezeichnet. Darauf deutet auch der Zusatz *ὁμοίως δὲ κὰν τοῖς ἤθεσιν,* wenn freilich der Zusammenhang, in dem er mit unserer Stelle steht, nicht genügend erklärt werden kann. Wenigstens die Bedeutung von *ἤθη* wird durch Pseudoaristoteles, physiognomonic. klar: Cap. 2, *Franz*, scriptor. physiognom. p. 21 liest man: *ἔκ τε γὰρ τῶν κινήσεων φυσιογνωμονοῦσι . . . καὶ ἐκ τῶν ἠθῶν τῶν ἐπὶ τοῦ προσώπου ἐμφαινομένων;* ähnlich cap. 3, p. 50: *εὔθυμος . . . τῷ σχήματι καὶ τῷ ἤθει τῷ ἐπὶ τοῦ προσώπου μὴ ἐπισπερχής, ἀλλ᾽ ἀγαθὸς φαινέσθω.*

v. Wilamowitz, Antigonus v. Karystos p. 64 schreibt *καὶ τοῖς ἤθεσιν*, scheint also *ἐπιτρέχειν δεῖν* zu ergänzen. Man würde demnach verstehen müssen: Melanthius sagt: Wie in der Physiognomie *αὐθάδεια* und *σκληρότης* sich zeigen müsse, ebenso auch in den Bildern [1]). Eine Entscheidung lässt sich nicht treffen, weil die Worte aus dem Zusammenhange genommen sind. Vermutlich hat Melanthius vom Porträt gesprochen und dabei eine gewisse Gattung von Personen bezeichnet, für die seine Vorschrift passt.

Aus der Lehrschrift des Apelles ist uns gleichfalls ein wörtliches Citat überliefert: Plinius 35. 107: Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles. Dieser lebte gleichzeitig mit jenem Künstler (Plin. 35. 107, *Kroker* a. a. O. p. 27), was doppelt merkwürdig ist, weil daraus hervorgeht, dass in jenen Lehrschriften nicht allein auf Künstler überhaupt hingewiesen wurde, sondern auch auf Zeitgenossen oder wenigstens zeitlich nahestehende Fachgenossen.

Man sieht, dass nur dürftige Bruchstücke aus den Schriften der Künstler erhalten sind, zusammengenommen können sie eine Vorstellung von dem Inhalte derselben geben. Vorwiegend Lehrschriften waren es, wie schon die mehrfache

---

[1]) *v. Wilamowitz,* a. a. O. p. 147 scheint, wie ich nachträglich sehe, eine ähnliche Erklärung, wie die hier versuchte, anzunehmen.

Erwähnung von praecepta beweist (bei Vitruv und vgl. Plinius 35. 111), zunächst für die Schüler des Meisters bestimmt. Lehrsysteme, Messungen, technische Mittel, bestimmte Vorschriften waren ihr Inhalt. Ein historischer Inhalt lässt sich nicht nachweisen, ist auch gar nicht möglich, da es vor Aristoteles überhaupt keine literarhistorische Forschung gab und deshalb auch keine kunstgeschichtliche. Denn solche Erscheinungen in der Literatur erstrecken sich nicht auf ein einzelnes Gebiet, sondern sie sind ein gemeinsamer Zug der Zeit. In der That sehen wir bei dem folgenden Kunstschriftsteller eine Wirkung dieser Forschung.

DURIS VON SAMOS.

Über die Kunstschriftstellerei des Duris von Samos erhalten wir durch folgende Stellen Nachricht:

1) Plinius index auctorum z. Buch 34: Duris qui de toreutice (scripsit).

2) Plinius 34. 61: Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine naturam ipsam imitandam esse, non artificem.

3) Diogenes Laertius I. 1. 11: Unter den Homonymen der Thalai ist der vierte, *οὗ μέμνηται Δοῦρις ἐν τῷ περὶ ζωγράφων.* [1])

Zweifelhaft ist, ob 4) Diog. Laert. II. 5. 4. dazu gehört: *Δοῦρις δὲ καὶ δουλεῦσαι αὐτὸν* (nämlich *Σωκράτη*) *καὶ*

---

[1]) Da in den Homonymenlisten bei Diog. Laert. Künstlernamen vorkommen, die bei Plinius und Pausanias nicht erscheinen, und zwar aus Duris, Polemon und Antigonus, so muss aus dem von diesen Schriftstellern gesammelten Vorrat noch einmal eine Auswahl getroffen worden sein, bis er zu unseren beiden Hauptschriftstellern oder deren Quellen gelangte.

ἐργάσαϑαι λίϑους (φησίν). Sicher ist, dass das Fragment nicht in das Malerbuch gehört, in das es *Müller* (fragm. histor. Graec. II. p. 487, fragm. 78) setzt.

Duris schrieb demnach de toreutice = *περὶ τορευτικῆς* und *περὶ ζωγράφων*. Diese Titel stehen äusserlich im Widerspruch. Aus den folgenden Erörterungen wird sich ergeben, dass Duris gewiss kein technisches Werk verfasst hat, und desshalb wird wohl der wahre Titel *περὶ τορευτῶν* gelautet haben. „Toreutice“ bedeutet übrigens nicht ausschliesslich Ciselierkunst (caelatura), sondern nach dem Sprachgebrauch bei Plinius umfasst das Wort Toreutik die gesamte Plastik im Gegensatze zur Malerei (vgl. *Oehmichen* a. a. O. p. 190 ff.).

Die Lebenszeit des Schriftstellers lässt sich ziemlich genau bestimmen (vgl. zuletzt *Lübbert*, Index scholar. Bonnens. SS. 1886, p. XXII ff.). Für uns ist hier nur von Interesse festzustellen, dass er nicht vor 322 v. Chr. in Athen weilte, denn erst von da ab lehrte Theophrast, dessen Schüler Duris war (Athenaeus IV. p. 128 A), daselbst. Kurz nachher wird Duris bei Theophrast gelernt haben (*Lübbert*, a. a. O., p. XXV). Da er erst nach seiner Lehrzeit seine schriftstellerische Thätigkeit begonnen haben wird, so lässt sich wenigstens der terminus post quem für die Abfassung seines kunstgeschichtlichen Werkes bestimmen. Mit dieser Berechnung stimmt der Inhalt des Fragments 3), da Lysipp doch wahrscheinlich zur Zeit der Abfassung des Werkes bereits todt war (die Tätigkeit des Lysipp lässt sich mindestens bis Ol. 114 nachweisen, vgl. zuletzt *Loewy*, Inschriften griech. Bildhauer z. Nr. 93).

Feststehende Thatsache ist, dass Duris mit seinem Bruder Lynkeus bei Theophrast gelernt hat (Athenaeus a. a. O.), was nicht genug betont werden kann, denn er gehört dadurch in den Kreis der peripatetischen Schule. Die Nachfolger des Aristoteles blieben nicht dem Ernste der Forschung

des Meisters treu. Auch sie setzten die literarhistorische Forschung fort (vgl. *Uppenkamp*, principia disputation. de origine conscribend. histor. litterarum apud Graecos, dissertat. v. Münster 1842). In ihren Kreis fallen die Verfasser von *βίοι* = fortlaufenden Lebensbeschreibungen berühmter Leute, wie Hermippus (Fragmente bei *Müller*, a. a. O. III. p. 35) und Satyrus (Fragm. *Müller*, III. p. 159) solche Werke verfassten. Eine andere Gattung von Schriften waren *βίοι* = Lebensarten, wie sie Klearch v. Soloi, gleichfalls ein Peripatetiker und Schüler des Theophrast schrieb (Fragment bei *Müller*, II. p. 302).

Zugleich kam eine andere Gattung von Schriftstellerei bei den Peripatetikern auf, Sammlungen von *ἀποφϑέγματα*. Lynkeus[1]) hat eine solche veranstaltet (Fragment bei *Müller*, II. p. 466, Anmerk. 1). Endlich gehören hierher die *ὑπομνήματα ἱστορικά* oder *συμμικτά* d. h. die Sammlungen von Erlebnissen berühmter Persönlichkeiten (vgl. *Köpke*, De hypomnematis Graecis, Progr. des Friedr. Werd. Gymn. Berl. 1842). Theophrast hat zuerst eine derartige Schrift verfasst (Diog. Laert. V. 2. 13).

Es lässt sich der Beweis führen, dass auch Künstler von den Peripatetikern in den Kreis der Betrachtung gezogen wurden. Es ist zwar kein Gewicht darauf zu legen, dass Theophrast den Maler Parrhasius in seiner Werkstatt bei der Arbeit singen lässt (Athenaeus XII. p. 543 F.), und dass vielleicht auch die Anekdote, die von Alkibiades und Agatharch bei Plutarch, Alkibiad. cap. 16 erzählt wird, auf die nämliche Quelle zurückzuführen ist (vgl. *Fricke*, Untersuchungen über die Quellen des Plutarch im Nikias und Alkibiades p. 56). Aber dem Umstand ist eine grosse Bedeutung beizumessen, dass uns aus den *βίοι* des Klearch

[1]) Mit Recht hat *Köpke*, Üb. die Gattung der ἀπομνημονεύματα in d. griech. Litteratur, Progr. d. Ritterakad. z. Brandenburg a. H. 1857, p. 11 die ἀποφϑέγμ. des Lynkeus identisch erklärt mit den ἀπομνημονεύματα.

an zwei Stellen des Athenaeus Bruchstücke erhalten sind, die ihrem Inhalte nach zum Teil mit Plinius 35. 171 übereinstimmen. Die Stellen lauten:

Plinius 35. 71: (Parrhasius) fecundus artifex, sed quo nemo insolentius et arrogantius usus sit gloria artis, namque et cognomina usurpavit, habrodiaetum se appellando aliisque versibus principem artis et eam ab se consummatam, super omnia Apollinis se radice ortum et Herculem, qui est Lindi, talem a se pictum qualem saepe in quiete vidisset.

An den beiden Stellen, an denen Athenaeus von Parrhasius redet (XII. p. 543, C. und XV. p. 687 B), nennt er jedesmal Klearch, und zwar lassen sich auf ihn folgende Stücke zurückführen: XII. p. 543, C.: *Οὕτω δε παρὰ τοῖς ἀρχαίοις τὰ τῆς τρυφῆς καὶ τῆς πολυτελείας ἠσκεῖτο ἁς καὶ Παῤῥάσιον τὸν ζωγράφον πορφύραν ἀμπέχεσθαι χρυσοῦν στέφανον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντα, ὡς ἱστορεῖ Κλέαρχος ἐν τοῖς βίοις· οὗτος γὰρ παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν γραφικὴν τρυφήσας λόγῳ τῆς ἀρετῆς ἀντελαμβάνετο καὶ ἐπέγραφε τοῖς ὑφ᾽ αὑτοῖ ἐπιτελουμένοις ἔργοις*

ἁβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετήν τε σέβων τάδ᾽ ἔγραψα.

Καί τις ὑπεραλγήσας ἐπὶ τούτῳ παρέγραψε

ῥαβδοδίαιτος ἀνήρ . . .

Denn dass soviel auf Klearch zurückzuführen ist, beweist die andere Stelle des Athenaeus: *Παῤῥάσιος δὲ ὁ ζωγράφος, καίπερ παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν ἑαυτοῦ τέχνην τρυφήσας καὶ τὸ λεγόμενον ἐλευθέριον ἐκ ῥαβδίων ὡς ἔκ τινων ποτηρίων ἑλκύσας, λόγῳ γοῦν ἀντελάμβανετο τῆς ἀρετῆς, ἐπιγραψάμενος τοῖς ἐν Λίνδῳ πᾶσιν αὑτοῖ ἔργοις· ἁβροδίαιτος . . . ᾧ κομψός τις, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ὑπεραλγήσας ῥυπαίνοντι τὸ τῆς ἀρετῆς ἁβρὸν καὶ καλόν, ἅτε φορτικῶς μετακαλεσαμένῳ εἰς τρυφὴν τὴν δοθεῖσαν ὑπὸ τῆς τύχης χορηγίαν παρέγραψε· ῥαβδοδίαιτος ἀνὴρ*

. . . ἀλλ᾽ ὅμως διὰ τὸ τὴν ἀρετὴν φῆσαι τιμᾶν ἀνεκτέον . ταῦτα μὲν ὁ Κλέαρχος.

Mit Recht hat *O. Jahn* (Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1856 p. 285, Anmerk. 1) bemerkt, dass Klearch in dem betreffenden Buche seiner *βίοι* wohl von der *τρυφή*, aber nicht von seiner Anmassung sprach. Von dieser nämlich wird ebenfalls bei Athenaeus an den angeführten Stellen gehandelt. Aber soviel geht wenigstens aus der Gegenüberstellung der Stellen des Plinius und Athenaeus hervor, dass bei den Peripatetikern das Biographisch-Anekdotenhafte über Künstler erzählt oder, wie wir aus dem ganzen Charakter dieser Philosophenschule schliessen dürfen, erfunden wurde. Klearch hat freilich nur den einen Charakterzug des Parrhasius und die Anekdote, die sich daran anknüpfte, gemäss der Anordnung seines Werkes in dem betreffenden Buche erzählt. Deshalb können wir nur zum Teil die Übereinstimmung mit Plinius dartun. Plinius hat nämlich offenbar auch die Erzählung über die Anmassung in seiner Quelle gelesen, aber beide Anekdoten zusammen verschmolzen. Nun liegt aber klar zu Tage, dass beide Geschichten eine bestimmte Färbung haben und es liegt nahe anzunehmen, dass sie vollständig bei einem Peripatetiker, der ein eigenes Buch über Maler geschrieben hat, gestanden haben, bei Duris von Samos. Er ist der Erste, der, ohne Fachmann zu sein, über Künstler schrieb. Über den Inhalt seines Werkes, wovon man sich noch keine richtige Vorstellung gemacht hat[1]), gibt uns das Fragment über Eupomp und Lysipp den nötigen Aufschluss. Die Lebenszeit des Eupomp lässt sich

[1]) *Bursian* (Artikel „griech. Kunst" bei Ersch u. Gruber, Enkyclop. 72, p. 382) lässt das Werk wesentlich historischen Inhalts sein. *v. Wilamowitz* (Antigonus v. Karystos p. 145) meint, dass Duris eine Konkurrenzschrift (gegen Xenokrates) herausgegeben habe. Nur *Brieger*, De fontibus libr. XXXIII—XXXVI natur. hist. Plin.. quatenus ad art. plastic. pertinent, Greifsw. dissert 1857, p. 30 hat verhältnissmässig am richtigsten geurteilt.

annähernd bestimmen. Zwar nicht dadurch, dass er nach Plin. 35. 64 ebenso wie Timanthes, Androcydes und Parrhasius ein Zeitgenosse des Zeuxis war, denn die Blüte dieser Maler lässt sich nur allgemein als zwischen Ol. 90—100 annehmen (*Brunn*, Kstlgesch. II. p. 131). Mehr erfahren wir über die Lebenszeit des Eupomp dadurch, dass er Lehrer des Pamphilus war (Plin. 35. 75). Dieser unterrichtete den Apelles (Plin. 35. 76), der nicht vor Ol. 107 nach Sikyon kam. Denn er war *θαυμαζόμενος ἤδη* dort bei Pamphilus und Melanthius tätig (Plutarch, Arat. cap. 13) und noch nach Alexander des Grossen Tode beschäftigt (*Wustmann*, Apelles p. 70 ff.) Rechnet man 10 Olympiaden zurück, so wird Pamphilus um Ol. 97 bei Eupomp gelernt haben. War dieser damals ein Vierziger, so kann Eupomp mit Lysipp sehr wohl um Ol. 104—5 jene Begegnung gehabt haben Mit diesem Datum steht die Lebenszeit des Lysipp nicht in Widerspruch. Da er nach Pausanias 6. 1. 4 die Siegesstatue des Troilus in Olympia gearbeitet hat, der nach Paus. (a. a. O.) und nach der in Olympia wiedergefundenen Inschrift [1]) Ol. 102 und 103 siegte, so ist der Künstler vielleicht schon Ol. 103 oder 104 tätig. Freilich bleibt die Möglichkeit bestehen, dass die Errichtung der Statue erst in spätere Zeit fällt [2]) (vgl. über

[1]) Abgedruckt zuletzt bei *Loewy*, Bildhauerinschriften Nr. 94.

[2]) Dies ist gleich bei der Siegerstatue des Pulydamas der Fall: diese hat Lysipp gearbeitet (Paus. 6. 5. 1), der Sieg des Pulydamas aber fällt schon Ol. 93. Bemerkenswert ist, dass wir jetzt für die spätere Errichtung einen urkundlichen Beleg haben. Pausanias (a. a. O.) sagt, dass von seinen Heldentaten einige an dem Bathron der Statue bildlich dargestellt waren. *Purgold* (Aufsätze f. E. Curtius „Olympische Weihgeschenke" p. 238 ff.) hat die Darstellung einer beim Perserkönig Darius, des Artaxerxes Sohn, vollbrachten Heldentat in Olympia wieder aufgefunden. Da nun nach Paus. (7. 7. 6) Pulydamas nach seiner Rückkehr aus Persien zum zweiten Male in Olympia auftrat, so fällt sein Aufenthalt beim Perserkönig nach dem ersten Siege, die Errichtung der Statue nach seiner Rückkehr aus Persien. Denn das erfordert die durch Purgold's Entdeckung wiedergewonnene Darstellung. Pulydamas muss übrigens bald nach Ol. 93 zum Perserkönig gegangen sein, denn dieser lebte nur bis Ol. 94.

diese Frage *Brunn*, Kstlgesch. I. p. 69 und *Scherer*, De Olympionicarum statuis, Goetting. Dissert. 1885 p. 7). Gewiss ist, dass Lysipp um Ol. 108—9 tätig war, da er Alexander den Grossen, der Ol. 106. 1 geboren ward und Ol. 111. 1 den Thron bestieg, a pueritia ejus orsus porträtirt hat (Plin. 34. 63) und zwar gewiss nicht als Anfänger, denn das ist durch die Würde des Bestellers ausgeschlossen. Wenn ich also, was die Chronologie anlangt, nicht mit *Brunn*, Kstlgesch. II. p. 131 und *Overbeck*, Plastik [3]. II p. 105 die Begegnung ohne weiteres für unmöglich halten kann, so bleibt sie desshalb ebenso unwahrscheinlich, sie trägt den Stempel peripatetischer Erdichtung zur Schau, ähnlich der Anekdote, die den jugendlichen Xenophon mit Sokrates zusammengebracht hat (Diog. Laert. II. 6. 2). Duris hat wohl keine Angabe über Lehrer des Lysipp gefunden, flugs! musste der Künstler zum Autodidakten gemacht werden. Durch dieses einzige Fragment ist der Inhalt der Schrift des Duris bestimmt: Der Schriftsteller hat über Künstler das Biographisch-Anekdotenhafte erzählt oder auch — und diese Annahme legen die Fragmente aus den historischen Schriften nahe — erfunden, würdig der Schule, in der er gebildet war. Ohne dass Duris als Quelle genannt wird, kehren unter den von *Furtwängler* Quellen p. 29 nach *Brunn*'s Vorgang [1]) auf Cornelius Nepos zurückgeführten Teilen vorzüglich des 35. Buches des Plinius Geschichten von ähnlichem Inhalt und gleicher Färbung wieder, und zwar haben wir dort die ächteste Überlieferung der Künstleranekdote, wie schon durch die Übereinstimmung mit Klearch, sowie durch die offenbaren Verwechselungen anderer Schriftsteller und die Übertragung der nämlichen Erzählungen auf andere Künstler bewiesen

[1]) Sitzungsber. d. bayr. Akad. der Wissensch. phil.-hist. Klasse 1875, p. 311 ff.

wird. Auch bei Plinius werden berühmte Künstler persönlich zusammengeführt und zu diesem Zwecke mit Vorliebe Wettkämpfe von je zweien erfunden (*O. Jahn*, a. a. O. p. 259 f.) Die gemeinsame Grundquelle jener Anekdoten liess sich in dem Kreise der Peripatetiker aufdecken. Ich behaupte also [1]), dass die biographisch-anekdotischen Partien der sogenannten nepotischen Teile bei Plinius auf Duris von Samos zurückgehen. Plinius hat im Texte an der einen Stelle den Schriftsteller genannt, vermutlich weil er für eine Nachricht, die nach seiner Auffassung nicht glaublich ist, die Verantwortung von sich abwälzen wollte (vgl. *Oehmichen*, a. a. O. p. 207). Dass Duris im Index zu Buch 35 fehlt, beweist nichts, da unmittelbare Benützung aller von ihm genannten Autoren ausgeschlossen und die Erwähnung der Nebenquellen zufällig ist (vgl. zuletzt *Aly*, Z. Quellenkritik des ält. Plinius, Jahrbuch d. Pädagog. z. Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg 1885).

Wir lernen mehr aus dem einen Fragment: Wenn es Duris als eine Merkwürdigkeit anführt, dass Lysipp ein Autodidakt war, so hat er in den verlorenen Teilen seines Werkes von Schulverhältnissen der Künstler gesprochen: Im chronologischen Erzgiesserverzeichnis (35. 51) wird unter Ol. 113 auch Silanion genannt: in hoc mirabile quod nullo doctore nobilis fuit, ipse discipulum habuit Zeuxiadem. Dies verrät die gleiche Quelle, den Duris [2]). Wie weit Duris sonst in

[1]) Auf die Zeit des Duris führt auch die Betrachtung der Künstler, über die vorzüglich Anekdoten erzählt werden. Von Phidias und Polygnot fehlen sie fast gänzlich, von Polyklet vollständig. Erst bei Timanthes, Parrhasius, Zeuxis werden sie häufiger, von Apelles und Lysipp kennen wir die meisten Erzählungen. Auch schrieb Duris ein Buch περὶ ἀγώνων, über das freilich die spärlichen Bruchstücke einen Schluss zu machen verbieten (*Müller*, II. p. 486). Duris kann sehr wohl darin erdichtete Künstleragone erzählt haben. Merkwürdig ist auch, dass der Wettkampf zwischen Timanthes und Parrhasius gerade auf Samos sich abspielt (Plin. 35. 72).

[2]) Auf die nämliche Quelle hat schon *Oehmichen* (a. a. O. p. 99) hingewiesen.

diesem Punkte in Betracht kommt, bleibt fraglich. Bereits *Thiersch* (Epoch. d. bildend. Kunst b. d. Griechen, Abth. II. p. 22, Anmerk.) bemerkte die Ähnlichkeit der Schulverhältnisse der Künstler mit denen der Philosophen. Desgleichen hat *Robert* (Hermes, 19. p. 313) auf den peripatetischen Charakter der Schulverhältnisse hingewiesen und den Duris oder wenigstens einen Gelehrten seines Schlages als Grundquelle bezeichnet. Die Meinung von *Loewy* (Untersuchungen z. griech. Künstlergesch. p. 73 f.), dass die Schulverhältnisse bei Plinius und Pausanias auf eine Periegese Griechenlands zurückgehen und „das Hauptcentrum periegetischer Kunstbetrachtung nach Olympia und eventuell nach Delphi führe", wird widerlegt durch einen Vergleich der Schulverhältnisse der Maler, vor Allem bei Plinius. Denn diese sind völlig übereinstimmend mit denen der Erzgiesser. Nach *Loewy* (a. a. O.) erklärt sich das Vorwiegen der sikyonischen Erzgiesser daraus, weil sie vor Allem in Olympia beschäftigt waren, von einer hervorragenden Thätigkeit der sikyonischen Maler in Olympia ist nichts bekannt.

XENOKRATES.

Xenocrates, Tisicratis discipulus, ut alii Euthycratis, vicit utrosque copia signorum et de sua arte composuit volumina (Plin. 34. 83). Durch Plinius 35. 68 wird bewiesen, dass das Werk auch über Maler handelte: Parrhasius et ipse multa contulit, confessione artificum in lineis . . . hanc ei gloriam concesserunt Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripserunt. Auf Grund dieser Stelle hat zuerst *Brieger* (De fontibus . . . p. 18) die sogenannten varronischen Kunsturteile bei Plinius auf Xenokrates zurückgeführt.

Ein Künstler dieses Namens wird in zwei Inschriften, gefunden im Amphiareion zu Oropus und in einer, gefunden in

Elatea, genannt (in dieser als Sohn des Ergophilos) (abgedruckt bei *Loewy*, Bildhauerinschriften, Nr. 135 a b und 135 c, Nachtrag). Da die Thätigkeit des sikyonischen Künstlers Tisikrates ebenfalls für Oropus bezeugt ist (*Loewy*, Nr. 120 a) und da die Schriftformen der genannten Inschriften auf den Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. führen, so ist es höchst wahrscheinlich, dass Xenokrates aus Athen mit dem Kunstschriftsteller identisch ist.

Bei einer vierten Inschrift bleibt die Identität zweifelhaft. In Pergamum erscheint inschriftlich ein Xenokrates aus Athen unter den Künstlern, die an den Siegesdenkmälern der pergamenischen Könige mitarbeiten (*Loewy*, Nr. 154 k. l). Die Identificierung scheint nur dann möglich zu sein, wenn man die Tätigkeit des Künstlers kurz nach 241 v. Chr. annimmt und ihn zu einem Schüler des Tisikrates macht.

Eine Erwähnung des Xenokrates fand *Köpke* (De Antigono Carystio, Berl. dissert. 1862, p. 25 Anmerk.) bei Diog. Laertius VII. 7. 12: Dem Chrysipp wird (von seinen Gegnern, den Akademikern?) der Vorwurf gemacht, dass er ein obscönes Gemälde erdichtet habe; denn es stände weder bei Polemon, noch bei Xenokrates (so *Köpke* für Hypsikrates) und nicht einmal bei Antigonus verzeichnet. Demnach müsste Xenokrates eine möglichst vollständige Sammlung von Gemälden, die überhaupt existierten, gegeben haben, also müsste sein Werk periegetisch angeordnet gewesen sein. Da aus der Lebenszeit des Xenokrates und Antigonus und aus dem Citat bei Plinius 35. 68 (Antigonus et Xenocrates d. h. Antigonus aus Xenokrates) folgt, dass nicht dieser, sondern der jüngere Kunstschriftsteller jenem oder jenen Gelehrten, die unter den Worten "εἰσὶν οἵ" bei Diogenes Laertius verborgen liegen, vorgelegen hat, so liegt der Verdacht nahe, dass diese nur mit ihrer Gelehrsamkeit geprunkt haben, ohne dass sie den Xenokrates selbst gelesen haben.

Plin. 34. 66 gibt uns die Möglichkeit, zu bestimmen, wie

weit die Schrift zeitlich hinabgeführt war. Es heisst: Lysippus . . . filios et discipulos reliquit laudatos Daippum et Boëdam, sed ante omnes Euthycratem, quamquam is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam austero maluit genere quam iucundo placere . itaque optume expressit Herculem Delphis et Alexandrum Thespis venatorem . . . huius porro discipulus fuit Tisicrates et ipse Sicyonius, sed Lysippi sectae propior, ut vix discernantur complura signa, ceu senex Thebanus . . . *Furtwängler* (Plin. u. s. Quell. üb. d. bild. Künste, p. 50 f.) meint, dass die Aufzählung der Werke im engsten Zusammenhang mit den Urteilen über die Nachfolger des Lysipp stehe und da nun jene nach seiner Ansicht aus Pasiteles genommen seien, so müsste für die Urteile das Nämliche gelten. Mit Recht hat *Blümner* (n. rh. Mus. 32, p. 608 f.) bemerkt, dass dann die Sujets der Werke vor Allem eine Bestätigung der Urteile bieten müssten, was keineswegs der Fall ist. Das „itaque optume expressit“ ist nur eine lose Verbindung, eine Bestätigung der vorausgegangenen Worte (Lysippus . . . filios . . . reliquit laudatos Daipp. et Boëdam, sed a n t e o m n e s Euthycratem). Auch die Verschiedenheit von den übrigen Kunsturteilen ist erklärlich, da Lysipp's Kunst vom Standpunkte des Xenokrates aus der Höhepunkt war, über den seine Nachfolger nicht hinauskommen konnten (*Blümner* p. 609). Dass überhaupt gerade die Schüler des Lysipp im Gegensatz zu anderen berücksichtigt wurden, erklärt sich eben nur daraus, dass die Kunsturteile von einem Künstler herrühren, der selbst in der lysippischen Schule gebildet war, von Xenokrates.

Also zwei Generationen nach Lysipp hat Xenokrates noch erwähnt. Seinen Einfluss auf Plinius können wir auf Grund des Umstandes, dass die varronischen Kunsturteile von ihm gefällt sind, durch alle Teile des 34. und 35. Buches des Plinius erkennen, ebenso wie den des Duris, weil die

sogen. nepotischen Teile ihn zur Grundquelle haben. Leider lässt sich nicht ausmachen, ob Xenokrates mit der Schriftstellerei des Duris oder Duris mit der seinigen in Beziehung zu setzen ist. Aber soviel steht fest, dass ihre Lebenszeit vortrefflich stimmt zu der Annahme, dass ihre Schriften das bekannte Wort des Plinius 34. 52): „Cessavit deinde (nämlich nach Ol. 121) ars ac rursus Olympiade CLVI revixit" verursacht haben. Denn die Lücke in unseren kunstgeschichtlichen Nachrichten zwischen Ol. 121—156, nur ausgefüllt durch die sogenannten Mittelglieder, ist durch den Abbruch einer schriftlichen Quelle zu erklären (*Brunn*, Kstlgesch. I. p. 504 f. *Loewy*, Untersuchgn. p. 117. *Robert*, Hermes 19, p. 312) und als solche ist keine geeigneter als die Schriften des Xenokrates und Duris. Die 121. Olympiade war das letzte bestimmte Datum, das Plinius bei seiner chronologischen Quelle (Apollodor (?) durch Varro's Vermittelung; *Urlichs*, D. Anfänge der griech. Künstlergesch. p. 37 ff. und zuletzt *Oehmichen*, a. a. O. p. 198) vorfand, und daraus zog er in seinem nüchternen Verstand den Schluss, dass es bis Ol. 156 überhaupt keine Künstler gab. Vielmehr hat des Plinius Gewährsmann Quellen benützt, die nur bis Ol. 121 reichten. Wie mir trotz *Robert*'s Zweifel (a. a. O. p. 313 f.) noch immer wahrscheinlich ist, hat Apollodor in seiner Chronik die Nachrichten des Xenokrates und Duris für seine chronologischen Bestimmungen verwendet, wenn auch zugegeben werden muss, dass weder Varro noch Apollodor, sondern ein Kunstautor dem Plinius als direkte Quelle zu Grunde liegt (*Oehmichen*, a. a. O. p. 198). Nach der Untersuchung von *Unger* [1]) schrieb Apollodor um 70 v. Chr. seine Chronik, dann verliert der Grund, den *Robert* anführt, dass die pergamenischen Künstler nicht berücksichtigt seien, sein Gewicht.

---

[1]) Philologus 41, p. 602 ff.

ANTIGONUS UND POLEMON.

Ausser den bereits angeführten Stellen wird Antigonus der Kunstschriftsteller genannt Plinius 34. 84: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversos Gallos proelia, Isigonus . . ., Antigonus qui volumina condidit de sua arte. Ferner index auctorum zu Buch 34 Antigonus qui de toreutice scripsit. Endlich bei Diog. Laert. IX. 7. 14 unter den Homonymen der Demokritoi *τρίτος ἀνδριαντοποιός, οὗ μέμνηται Ἀντίγονος*. Da nun bei Zenobius V. 82 (vgl. unten) ein Antigonus aus Karystus angeführt wird, der nach dem Inhalte der betreffenden Stelle ohne Zweifel der Kunstschriftsteller ist, hat *v. Wilamowitz* [1]) Antigonus v. Karystus (p. 130) den bekannten Biographen Antigonus von Karystus mit dem Kunstschriftsteller identificiert. Da der Biograph noch nach 226 am Leben war (*Köpke*, a. a. O. p. 1 ff) und unter den bei Plinius 34. 84 genannten Königen jetzt allgemein Attalus I. und Eumenes II. (regierten von 241—159) verstanden werden (vergl. die Literatur bei *Loewy*, Bildhauerinschriften zu Nr. 154, p. 117), so ist, was die Zeit anlangt, die Annahme nicht unmöglich. Die Entscheidung kann nur durch einen glücklichen Fund einer Inschrift, wodurch die Teilname des Künstlers an der Verfertigung der Siegesdenkmäler zeitlich näher bestimmt würde, getroffen werden [2]).

---

[1]) Da *Wilamowitz* (p. 91) annimmt, dass der Biograph als Erwachsener den Menedemus auf Eretria gekannt hat, (z. Zeitbestimmung des Menedem vergl. *Roeper*, Philolog IX. p. 1) so würde Antigonus besten Falls als betagter Mann neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit auch noch Erzgiesser gewesen sein, immer vorausgesetzt, dass er an Gruppen arbeitete, deren Verfertigung in die Anfänge der Regierung des Königs Attalus I. fielen.

[2]) Dies würde überflüssig sein, wenn die Beobachtung von *Loewy* (Bildhauerinschr. p. 120), dass die Künstlerinschriften sämtlich jüngeren Schriftcharakter zeigten, gegenüber den Aufschriften der Siege Stich hält.

Sachlich ist es nicht wahrscheinlich, dass ein vielseitiger Schriftsteller zugleich ausübender Künstler war. Von dem Philosophen Metrodor wird dies ausdrücklich als Merkwürdigkeit erwähnt (Plin. 35. 135). Auch ist die Unterscheidung zwischen Antigonus und Antigonus Karystius keine zufällige [1]). So wurde Antiphon und Antiphon Rhamnusius unterschieden (vgl. *Sauppe*, De Antiphonte sophista index lect. Goetting. 1867) und trotzdem hat es an Verwechselungen der beiden auch hier nicht gefehlt. Nur einmal wird der Biograph Antigonus ohne Heimatangabe genannt (Diog. Laert. IV. 4. 3), sowie der Kunstschriftsteller nur bei Zenobius ein Karystier heisst. Die Regel wird durch die Ausnahme bestätigt. Ich vermute, dass der bekanntere Biograph bei Zenobius infolge einer Verwechselung den Kunstschriftsteller verdrängt hat.

Allgemein gebilligt ist die Vermutung von *Preller* (Polemonis fragmenta p. 98), dass unser Antigonus, der Künstler und Kunstschriftsteller, es ist, gegen den der Perieget Polemon eine Schrift von mindestens 6 Büchern verfasste (Fragmente bei *Müller* fragm. hist. Graec. III p. 132 ff.). Da die Bruchstücke grösstentheils bei Athenaeus erhalten sind, so handeln sie fast nur über Gefässe und da die Fragmente nach den Citaten in verschiedenen Büchern zerstreut waren, so sieht man wenigstens soviel, dass das Werk nicht stofflich angeordnet war.

v. Wilamowitz (a. a. O. p. 1 ff.) hat den Weg gebahnt, den Einfluss dieser Streitschrift auf unsere kunstgeschicht-

Loewy nimmt demnach auch spätere Aufstellung der Bronzegruppen auf die bereits mit den Aufschriften versehenen Bathren an. Selbst wenn seine Beobachtung richtig ist, die man nur an den Originalen nachprüfen kann, ist es nicht denkbar, dass eine Reihe von Jahren die nackten Postamente stehen blieben und dann auf diese später die Statuengruppen errichtet wurden.

[1]) Vgl. am besten den Index scriptorum et operum der Ausgabe des Diogenes Laertius von *Cobet*.

lichen Nachrichten nachzuweisen. Bei Zenobius V. 82 [1]) ist die Nemesis von Rhamnus dem Phidias zugeschrieben. Antigonus (von Karystus) hat sie für ein Werk des Agorakritus erklärt und zwar auf Grund der Inschrift. „Dies ist aber kein Beweis (*οὐ θαυμαστὸν δέ*); denn noch viele Künstler haben auf ihre eigenen Werke die Namen von Anderen gesetzt. So auch Phidias: *Ἦν γὰρ αὐτοῦ* (des Agorakritus) *ἐρώμενος· καὶ ἄλλως ἐπτόητο περὶ τὰ παιδικά.*" Darin hat *v. Wilamowitz* ein Bruchstück der Gegenschrift des Polemon erkannt, es ist also die Meinung des Agorakritus nur durch diese Schrift des Polemon überliefert.

Die nämliche Controverse kehrt bei Strabo IX. 396 wieder. *Ἔχουσι δὲ κἂν εἰ μὴ πάντες* (nämlich *δῆμοι* von Attika), *οἵγε πολλοὶ μυθοποιΐας συχνὰς καὶ ἱστορίας ... Ῥαμνοῦς τὸ τῆς Νεμέσεως ξόανον, ὅ τινὲς μὲν Διοδότου φασὶν ἔργον, τινὲς δὲ Ἀγορακρίτου τοῦ Παρίου, καὶ μεγέθει καὶ κάλλει σφόδρα κατωρθωμένον καὶ ἐνάμιλλον τοῖς Φειδίου ἔργοις.* *v. Wilamowitz* meint zwar (p. 13, Anmerk. 15), dass Diodotus mindestens gleichen Anspruch auf die Urheberschaft des Werkes habe. Allein die Sache unterliegt einem schweren Bedenken: Diodotus ist ganz unbekannt und überhaupt ein Künstler dieses Namens nur durch zwei, durch *Ligorio* beglaubigte und deshalb verdächtige Inschriften (bei *Loewy*, Bildhauerinschr. Nr. 521. 522) bezeugt; jedenfalls ist er kein Zeitgenosse des Phidias. *Urlichs* (n. rh. Mus. 10. p. 445) schrieb deshalb bei Strabo *Φειδίου αὐτοῦ* [2])

[1]) Ῥαμνουσία Νέμεσις· ἐν Ῥαμνοῦντι Νεμέσεως ἵδρυται ἄγαλμα δεκάπηχυν, ὁλόλιθον, ἔργον Φειδίου· ἔχει δὲ ἐν τῇ χειρὶ μηλέας κλάδον· ἐξ οὗ φησιν Ἀντίγονος ὁ Καρύστιος πτύχιόν τι μικρὸν ἐξηρτῆσθαι τὴν ἐπιγραφὴν ἔχον Ἀγοράκριτος Πάριος ἐποίησεν· οὐ θαυμαστὸν δέ· καὶ ἄλλοι γὰρ πολλοὶ ἐπὶ τῶν οἰκείων ἔργων ἕτερον ἐπιγεγράφασιν ὄνομα· εἰκὸς οὖν καὶ τὸν Φειδίαν τῷ Ἀγορακρίτῳ συγκεχωρηκέναι· ἦν γὰρ αὐτοῦ ἐρώμενος . . .

[2]) *Welcker*, Griech. Götterlehre I. p. 579 Anmerk., billigt die Vermutung, ebenso findet sie *Vogel*, Philologus 41. p. 313 ziemlich begründet und durch die Sache selbst gefordert.

eine Änderung, die palaeographisch deshalb leicht ist, weil in dem Texte des Strabo häufig Wörter und Silben fehlen (z. B. an unserer Stelle; *Meineke*, Vindiciae Strabon. praefatio p. XI). War „*Φει*" ausgefallen, so ergab sich die Umbildung von „*ΔΙΟΥΛΑΥΤΟΥ*" in „*ΔΙΟΔΟΤΟΥ*" von selbst. Auch die Worte *καί* — *ἔργοις* sprechen nicht gegen die Änderung, sie enthalten nur ein lobendes Urteil, das sehr wohl von Strabo herrühren kann. Aber gewiss nicht die Controverse selbst. Sie verrät eine auserlesene Gelehrsamkeit und es ist deshalb die Benützung einer schriftlichen Quelle anzunehmen. Artemidor[1]) kann es nicht sein, denn Rhamus wird noch einmal in der Küstenbeschreibung, die aus diesem Autor genommen ist (vgl. *Gaede*, a. a. O. p. 14 Anmerk. 17), erwähnt.[2]) Wenn Strabo keine Nebenquelle benützt hat — eine Annahme, zu der kein Grund vorliegt — so bleibt nur Apollodor[3]) übrig. Die Umgebung, in der die Notiz über die Nemesis steht, zeigt Spuren einer Benützung des Apollodor (397 wegen *Ἀκτή*; denn bei Stephanus von

[1]) Vergl. über die Quellenfrage *Niese* (n. rh. Mus. XXXII, p. 266 ff.) „Apollodors Kommentar zum Schiffskataloge als Quelle Strabo's". Die Berichtigungen, die zu den Resultaten *Niese's* Gaede, Demetrii Scepsii quae supersunt, Greifsw. dissertat. 1880 lieferte, berühren das IX. Buch nicht.

[2]) IX. 399: Ῥαμνοῦς [ὅπου] τὸ τῆς Νεμέσεως ξόανον. Über solche Doppelerwähnungen vgl. *Niese*, p. 283. Ähnlich ist die Aufzählung von Orten, aber in umgekehrter Anordnung bei Pomponius Mela II. 3: Marathon magnarum multarumque virtutum testis, iam inde a Theseo, Persica maxime clade pernotus: Rhamnus parva, illustris tamen, quod in ea fanum est Amphiarai et Phidiaca Nemesis: Thoricus et Brauronia. Wenn hier die nämliche Grundquelle sich nachweisen lässt, so würde die Unmöglichkeit, dass beide Stellen des Strabo aus Artemidor stammen, durch einen neuen Grund dargetan werden.

[3]) *Niese* scheint an diese Quelle zu denken; denn er sagt (p. 280): „(Durch die Annahme der Benützung des Apollodor) finden wir auch eine Erklärung für die auffallende Kürze, mit der Attika, besonders Athen, bedacht ist."

Byzanz s. v. wird dieser citiert, *Niese*, p. 274. Anmerk. 2. Ferner an der nämlichen Stelle wird gegen Kallimachus polemisiert, vgl. darüber wieder *Niese*, p. 275). Die Periegese des Polemon hat Apollodor benützt; denn Strabo VII. 328 geht auf ihn zurück (*Niese*, p. 289). Nun steht bei Stephanus v. Byzanz s v. *Δωδώνη* die nämliche Erzählung, wo Polemon citiert wird. Bereits *Preller* (Polem. fragm. p. 58) hat vermutet, dass Strabo diesen Schriftsteller benützt hat, wir können jetzt sagen, durch Apollodor als Mittelglied.

Weiter führt uns Plinius 36. 17: Eiusdem (Phidiae) discipulus fuit Agoracritus Parius et aetate gratus, itaque e suis operibus pleraque nomini ejus donasse fertur. Diese Nachricht ist aus derselben Grundquelle, wie die bei Zenobius, aus Polemon. Bei Pausanias aber wird nicht nur die Nemesis von Rhamnus, sondern auch die Göttermutter dem Phidias zugesprochen (I. 33. 3 und I. 3. 5)[1]) Dazu liefern die angeführten Worte des Plinius gleichsam einen Commentar. Plinius selbst hat diese Bemerkung aus Polemon als Urquelle, die darauffolgenden Worte durch Varro aus Antigonus, denn er nennt als Verfertiger der beiden Werke richtig den Schüler statt des Meisters (id, nämlich signum Nemeseos, Agoracriti positum est Rhamnunte . . . Est et in Matris magnae delubro eadem civitate (dem attischen) Agoracriti opus.

Noch mehr! Bei Plin. 35. 54 ist überliefert, dass Kolotes, ein Schüler des Phidias, eine Minerva zu Elis gearbeitet hat[2]), bei Pausanias VI. 26. 3 wird sie für ein Werk des Lehrers ausgegeben.[3]) Das deutet wieder auf die

[1]) Τοῦτον Φειδίας τὸν λίθον εἰργάσατο ἄγαλμα μὲν εἶναι Νεμέσεως . . . und: Ὠικοδόμηται δὲ καὶ Μητρὸς θεῶν ἱερόν, ἣν Φειδίας εἰργάσατο.

[2]) Panaenum, qui clipeum pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes, discipulus Phidiae . . .

[3]) Ἐν ἀκροπόλει δὲ Ἠλείων ἐστὶν ἱερὸν Ἀθηνᾶς· εἶναι μὲν δὴ Φειδίου φασὶν αὐτήν. Auch Caesar, De bello civili III. 105. 2 erwähnt die Statue, leider, ohne den Verfertiger zu nennen.

nämliche Grundquelle [1]). Denn es ist eine gezwungene Annahme zu behaupten, dass ein anderer Schriftsteller auf den nämlichen verkehrten Gedanken gekommen sei, dem Phidias Werke seiner Schüler zuzuschreiben. Diesen Tatsachen gegenüber müssen auch Versuche fallen, die vermittelnd dem Phidias eine Beihülfe an der Bearbeitung jener Werke zuschreiben, wie *Brunn*, Kstlgesch. I. p. 240 und p. 242 und auch *Schreiber*, Die Athena Parthenos in ihren Nachbildungen p. 591 Anmerk. 2 annehmen [2]) (in den Abhandlgn. der philog.-hist. Kl. der Sächs. Ak. der Wissensch. Bd. VIII).

Bei dem Apollon Parnopios auf der Akropolis zu Athen fehlt die Controlle durch einen anderen Schriftsteller, Pausanias (I. 24. 8) nennt ihn ein Werk des Phidias. Endlich der Asklepios zu Epidaurus, nach Paus. II. 27. 2 auf Grund der Inschrift von Thrasymedes, wird bei Athenagoras dem Phidias beigelegt. Doch die Nachrichten dieses Schriftstellers über Kunst sind ganz unzuverlässig (*Förster*, Üb. die ältest. Herabilder, Excurs, p. 34). Deshalb braucht also Thrasymedes kein Schüler des Phidias gewesen zu sein, wie *Brunn*, Kstlgesch. I. p. 246 anzunehmen geneigt ist. [3]) Dem Athenagoras war Phidias der „artifex celeberrimus“ *κατ ἐξοχήν* und er nennt ihn deshalb unbedenklich als Verfertiger des Asklepios. Die Lebenszeit des Thrasymedes muss also immer noch unbestimmt bleiben.

Leichter ist es, die Quelle der Controverse an einem anderen Beispiel aufzuzeigen. Plin. 34. 68 heisst es: Artifices qui compositis voluminibus condidere haec (Das „haec“ geht auf den ganzen Abschnitt, wahrscheinlich § 54—72; vgl. *Schreiber*, De artificum aetatibus, Dissertat. v. Lpz. 1872. p. 29) miris laudibus celebrant Telephanem Phocaeum, ignotum alias, quoniam Thessaliae habitaverit, et ibi opera ejus latuerint. alioquin suffragiis ipsorum aequatur Polyclito, Myroni, Pythagorae . laudant ejus Larisam et Spintharum pentathlum et Apollinem . alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quod se regum Xerxis et Darei officinis dediderit, existimant. Das erstere Urteil über den Künstler hängt eng zusammen mit dem über die berühmtesten Erzgiesser. Da nun dieses sicher aus Antigonus bez. Xenokrates durch Varro zu Plinius gekommen ist, so gilt das Nämliche von dem Urteil über Telephanes. Hiemit ist die eine Unbekannte gegeben und dadurch zugleich die andere gefunden: Unter den „alii“ ist Polemon zu verstehen [1]).

Endlich liest man bei Plinius 34. 59: Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiasta Delphis posito (vicit Myronem); eodem vicit et Leontiscum; ... hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius. fuit et alius Pythagoras Samius initio pictor, cuius signa . . . laudata sunt. hic supra dicto facie quoque indiscreta similis fuisse traditur, Rhegini autem discipulus et filius sororis fuisse Sostratus. Mit dem Kunsturteil (hic primus . . .) stimmt Diogenes Laertius VIII. 1. 25 überein, auch die Trennung in zwei Künstler kehrt wieder: *οἱ δὲ καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Ῥηγῖνον γεγονέναι φασὶ Πυθαγόραν, πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι ·καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Σάμιον.* [2]) Es hat also der Gewährsmann, auf den das Kunsturteil zurükgeht, zwei Künstler unter-

[1]) [So jetzt auch *Kalkmann* a. a. O., p. 108.]

[2]) *Michaelis* (Mitthlg. d. deutsch. arch. Inst. z. Athen II. p. 1. Anmerk. 2) hat meines Wissens zuletzt auf diesen Unterschied in der Überlieferung bei Plinius und Pausanias im Zusammenhange aufmerksam gemacht und bereits richtig dem Phidias die Werke abgesprochen, er macht aber noch für den Fehler die Weisheit der „Periegeten“, das heisst: mündliche Mitteilung derselben an Pausanias verantwortlich.

[3]) Dagegen hat bereits *Klein* Einspruch erhoben (Arch.-epigr. Mittheilg. aus Oesterr. VII. p. 69. Anm. 9).

[1]) Zu einer ähnlichen Annahme ist auch schon *Schreiber* (a a. O. p. 30) gekommen.

[2]) Die besondere Beschaffenheit gerade dieser Homonymenliste berührt unsere Untersuchung nicht; vergl. übrigens *Nietsche*, n. rh. Mus. 24. p. 197.

schieden. Nun rührt aber die ganze Stelle von οἵ–Σάμιον aus einem Autor her. Denn nur so lässt es sich erklären, dass gleichmässig bei Plinius und Diogenes Laertius gerade dem Rheginer jener Fortschritt in der Kunstentwicklung zugeschrieben wird. Das Kunsturteil stammt aber sicher aus Antigonus, also ist auch die Trennung der Künstler auf ihn zurückzuführen. Bereits *Furtwängler* (Quellen, p. 70, Anmerk. 14) hat die Vermutung hingeworfen, dass die Unterscheidung der Künstler auf die nämliche Grundquelle, wie das Kunsturteil zu deuten scheine. Es liegt freilich nahe, bei flüchtigem Ansehen an Polemon zu denken, zumal die Trennung, wie wir jetzt durch eine zu Olympia gefundene Inschrift wissen (*Curtius*, arch. Zeit. 1878, p. 82. *Loewy*, Bildhauerinschr. Nr. 23), aus dem Umstande hervorging, dass der Künstler in der inschriftlichen Heimatsangabe schwankte. Also würde die Trennung für den „στηλοκόπας“ vortrefflich passen. Diese Ansicht hat denn auch *Maass*, De biographis Graecis, philolog. Untersuchgn., Heft III. p. 38 f. vertreten. Wenn er aber zum Beweise anführt, dass nach dem Schol. zu Euripid. Med. 827 Polemon Homonymenlisten zusammengestellt hat und daraus sofort den Schluss zieht: Polemoni favet homonyma componendi consuetudo, de Antigono adhuc incognita, so wird man einem solchen Grund keine Beweiskraft zuerkennen. Unter den Homonymen der Pythagorae erscheint auch ein Künstler, der von „Einigen“ d. h. von einem Schriftsteller in zwei Personen unterschieden wird. Und dieser Schriftsteller ist Antigonus. Und warum sollte er es nicht sein? Er war ja ebenfalls gleichsam ein στηλοκόπας. Denn er hat sich bei der Zuteilung der rhamnusischen Nemesis gerade auf die Inschrift berufen. So können wir wieder Polemon dem Antigonus entgegenstellen, er hat richtig die Existenz nur eines Pythagoras angenommen. Pausanias kennt nur den Rheginer (*Urlichs*, Archeolog. Analekten 18. Wagnerprogr. p. 3.).

Zugleich hat Antigonus den Samier Maler sein lassen und zwar imitio, also wird der Künstler, ehe er seine Heimat Samos verliess und nach Rhegium ging, mit der Malerei seine Künstlerlaufbahn begonnen haben. Auch für die Weiterführung des Stammbaumes einer Künstlerschule muss man Antigonus verantwortlich machen. Denn die ausdrückliche Unterscheidung spricht dafür (*Rhegini* autem discipulus fuisse Sostratus). Endlich die Bemerkung: hic (näml. Pythagor. Sam.) supro dicto facie quoque indiscreta similis fuisse traditur, ist ein Machwerk Varros (*Urlichs*, a. a. O. p. 4). Er hat für seine Imagines nur ein Porträt eines Künstlers Pythagoras zur Verfügung gehabt, in seinen kunstgeschichtlichen Quellen aber von zwei Künstlern dieses Namens gehört. Die ganze Stelle wird Plinius aus Varros Hebdomades genommen haben. Denn die berühmtesten Erzgiesser Phidias, Polyklet, Myron, Pythagoras Rheginus, Praxiteles, Telephanes und Lysipp machen eine Hebdomas aus, die Bemerkung über Pythagoras Samius konnte Varro sehr gut, wie *Ritschl*, Opuscula III. p. 565 bemerkt, in der Erklärung des Porträts des Rheginers anbringen.

Durch die vorhergehenden Erörterungen fällt auf die Kunstschriftstellerei des Antigonus und Polemon einiges Licht: Zuteilung von Werken an diesen oder jenen Künstler, Trennung eines Künstlers in zwei verschiedene oder das Gegenteil, endlich Schulverhältnisse gehörten zum Inhalte jener Schriften. Das sind denn auch die Schmerzenskinder, die noch heutzutage die kunstgeschichtliche Forschung beschäftigen.

Auch für die Kenntnis der Quellen der beiden Hauptautoren fällt Einiges ab: Bei Plinius übt der Einfluss zweier älteren Kunstschriftsteller seine Wirkung aus, also ist nicht etwa Antigonus für gewisse Teile alleinige Quelle. Wichtiger ist das Ergebnis für Pausanias. Ohne dass unmittelbar von ihm selbst der Ausgangspunkt der Betrachtung genommen wurde, liess sich Polemon als Quelle nachweisen. Es ist dadurch

also eine mittelbare oder unmittelbare Benützung dieses älteren Periegeten unwiderleglich dargetan.

Gestützt auf dieses Ergebnis stelle ich die Controversen, die sich durch Gleichartigkeit dem Gewonnenen zugesellen, übersichtlich zusammen. Diejenigen, deren römischer Ursprung klar zu Tage liegt, werden nicht berücksichtigt. An einigen Fällen werde ich vielleicht den Ursprung wahrscheinlich machen können.

Plin. 34. 83: Xenocrates, Tisicratis filius, ut alii Euthycratis, vicut utrosque copia signorum et de sua arte composuit volumina. Dieses Buch behandelte noch jene beiden Künstler, von denen jeder der Lehrer des Xenokrates gewesen sein soll. Die Annahme liegt nahe, dass Antigonus an Xenokrates Schrift anknüpfend, über dessen Lehrer Mitteilung gemacht hat, darin aber den Widerspruch des Gegners fand. Hält die Beobachtung Stich, so ist bewiesen, dass die Schriften des Antigonus und Polemon sich über die durch die Lebenszeit des Xenokrates bedingte Grenze seiner kunstgeschichtlichen Schrift ausgedehnt haben. Die Identificierung des Künstlers mit dem in der pergamenischen Inschrift genannten gleichen Namens würde dadurch an Wahrscheinlichkeit verlieren.

Plinius 36. 32: Non postferuntur et Charites in propylo Atheniensium, quas Socrates fecit alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant (vgl. auch 35. 137: Sunt quibus et Nicophanes placeat ... nam Socrates iure omnibus placet.

Paus. I. 22. 8: *Κατὰ τὴν ἔσοδον αὐτὴν ἐς τὴν ἀκρόπολιν Ἑρμῆν, ὃν προπύλαιον ὀνομάζουσι, καὶ Χάριτας Σωκράτη ποιῆσαι τὸν Σωφρονίσκου λέγουσιν, ᾧ σοφῷ γενέσθαι μάλιστα ανθρώπων ἐστὶν ἡ Πυθία μάρτυς* ... (vgl. auch IX. 37. 7) verglichen mit Diog. Laert. II. 5. 4: *Δοῦρις καὶ*

δουλεῦσαι αὐτὸν (Σωκράτη) καὶ ἐργάσασθαι λίθους· εἶναί τε αὐτοῦ καὶ τὰς ἐν ἀκροπόλει Χάριτας ἔνιοί φασιν ἐνδεδυμένας οὔσας. (Die übrigen Zeugnisse bei *Overbeck*, Schriftquell. Nr. 907 bis 916.)

Es ist zu unterscheiden ein Maler und ein Bildhauer. Dieser wurde von einer Partei mit dem Philosophen identificiert, eine zweite Streitfrage war, ob er mit dem Maler identisch war. *Benndorf* (Arch. Zeit. 1869, p. 56 ff.) ist geneigt, Duris in dem Buche *περὶ ζωγράφων* (durch Demetrius Magnes als Mittelglied) als Quelle anzunehmen. „Duris hätte dann bei der Besprechung des Malers Sokrates die von Einigen beliebte Identificierung desselben mit dem Philosophen zurückgewiesen und bei dieser Gelegenheit über die Tätigkeit des letzteren als Bildhauer Nachricht gegeben.“ Allein 1) gehört das Bruchstück des Duris keinesfalls in das Malerbuch, 2) weist das „*ἔνιοί φασιν*“ gerade auf eine andere Quelle im Gegensatz zu Duris hin, 3) widerspricht die ganze Persönlichkeit des Duris einem solchen kritischen Verfahren. Wir haben allerdings, wie *Furtwängler*, Mitthlgn. d. deutsch. arch. Inst. in Athen III. p. 188 meint, eine vortreffliche kritische Quelle in den Worten alius — putant zu vermuten. Den Antigonus und Polemon haben wir bei Plinius in einer ganz ähnlichen Controverse in der nämlichen Form als Quelle gefunden; auch hier an jene beiden Schriftsteller zu denken, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Ebenso in einigen anderen Fällen: Plin. 34. 64: Unter den Werken des Lysipp ist Hephaestio, quem quidam Polyclito adscribunt, quamquam is centum prope annis ante fuerit. Plinius hat nur den älteren Polyklet gekannt und deshalb quamquam — fuerit selbst hinzugesetzt und zwar auf Grund seiner chronologischen

Zeitbestimmung für Polyklet I. = Ol. 90 (Plin. 34. 50) und für Lysipp = Ol. 113 (Plin. 34. 51). Denn dadurch war ein Unterschied von 23 Olympiaden = 92 Jahren = centum prope anni.[1]) (Vgl. über die Frage selbst die Literatur bei *Loewy*, Bildhauerinschr. zu Nr. 93.)

Stofflich gleichen Inhalt zeigen die Controversen: *Vitruv* VII. praefat. p. 159; Singulis frontibus (des Mausoleums) singuli artifices sumpserunt certatim partes ad ornandum et probandum Leochares, Bryaxis, Scopas, Praxiteles, nonnulli etiam putant Timotheum (vgl. Plinius 36. 30, der Praxiteles nicht nennt und *Urlichs*, Skopas, p. 166 f), und *Vitruv* II. 8. p. 50: In summa arce Martis fanum habens statuam colossicam acrocolithon nobili manu Leocharis factam . hanc autem statuam alii Leocharis alii Timothei putant esse. Die gemeinsame Tätigkeit der beiden Künstler zu Halikarnass ist durch Vitruv VII. praef. p. 159 bezeugt (*Urlichs*, p. 163).

Zu Plin. 34. 92: Hunc (Callimachum) quidam et pictorem fuisse tradunt, gesellt sich Plin. 35. 101 (Protogenew) quidam et naves pinxissse usque ad quinquagesimum annum, — sowie Plin. 35. 101: (Protogenes Athenis) fecit nobilem Paralum et Hammoniada, quam quidam Nausicaan vocant, und Plin. 35. 125: Pausias pinxit Glyceram, quae e nobilissimis tabula appellata stephanoplocos, ab aliis stephanopolis inhaltlich zusammengehören.

Auch in der Angabe von Schulverhältnissen hat es an Streitpunkten nicht gefehlt, wie aus Paus. III. 17. 6 hervorgeht: *Κλέαρχον ἄνδρα Ῥηγῖνον τὸ ἄγαλμα ποιῆσαι λέγουσιν, ὃν Διποίνου καὶ Σκύλλιδος, οἳ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν.*

[1]) Ähnlich ist die Stelle 35. 54 zu beurteilen: Non constabat sibi in hac parte Graecorum diligentia multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarii ac toreutas primumque olympiade LXXXX. Plinius hat Phidias eben schon in der 83. Olympiade (34. 49) als Erzgiesser.

Zweifelhaft bleibt Paus. V. 20. 2: *Ἡ τράπεζα* (für die Kränze der Sieger) *ἐλέφαντος μὲν πεποίηται, Κωλώτου δέ ἐστιν ἔργον· εἶναι δὲ ἐξ Ἡρακλείας τὸν Κωλώτην· οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες τὰ ἐς τοὺς πλάστας Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτόν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλην δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι* ... Die Stelle scheint eher im Zusammenhang mit ähnlichen, z. B. V. 23. 2: *Τοῦτον* (nämlich den Künstler Anaxagoras) *οἱ συγγράψαντες τὰ ἐς πλάστας παριᾶσιν ἐν τοῖς λόγοις* zu beurteilen zu sein. (Ein alphabetisch geordnetes Künstlerlexikon, das Pausanias nachgeschlagen hat?)

Gleichfalls unentschieden bleibt Plin. 35. 61: Ab hoc (Apollodoro) artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit, olympiadis LXXXXV anno quarto, . . . a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade positus, cum quo fuisse necesse est Demophilum Himeraeum et Nesea Thasium, quoniam utrius eorum discipulus fuerit ambigitur.

Anhang I.

Zu Cicero, De inventione II. 1. 1.

Otto Jahn hat die Spuren griechischer Epigramme im 34. und 35. Buche des Plinius zuerst ausführlich nachgewiesen (Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1850, p. 118—125), *Benndorf* (De antholog. Graec. quae ad artem spect. Lpz. 1862, p. 52 ff) und *Kekulé* (D. Gruppe d. künstl. Menelaos, p. 14 ff) haben seine Ausführungen ergänzt. Niemand [1]) hat, soviel ich weiss, bemerkt, dass auch bei Cicero eine Erwähnung von griechischen Epigrammendichtern versteckt liegt. Er erzählt (an der angeführten Stelle), dass der Maler Zeuxis, als ihm von den Crotoniaten der Auftrag wurde, ein Gemälde der Helena zu fertigen, die Forderung stellte, ihm die schönsten Jungfrauen vorzuführen, damit er aus diesen eine Auswahl treffen könne, um die ausgewählten als Modell zu benützen. Fünf wählte er aus, quarum nomina, heisst es weiter, multi poëtae memoriae prodiderunt, quod eius essent iudicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum iudicium debuisset. Also die nämliche Form der Anführung bei Plinius, wie z. B.: Plurimi dixere und Ähnliches! Der konjunktivische Nebensatz zeigt den Inhalt des Epigramms an.

O. Jahn hat vermutet, dass Plinius die Epigramme aus Pasiteles Werk „quinque volumina nobilium operum totius orbis" (oder wie sonst der Titel gelautet haben mag, vergl. *Kekulé* a. a. O. p. 14) genommen hat. Es liegt nahe, bei Cicero die nämliche Quelle zu vermuten. Was die Zeit anlangt, so scheint es nicht unmöglich zu sein. Pasiteles hat 88 v. Chr. durch die lex Plautia Papiria das Bürgerrecht erhalten (Plin. 36. 40), Da die Stelle des Plinius (a. a. O.): Natus hic (Pasiteles) in Graeca Italiae ora et civitate Romana

[1]) Auch bei *Lange*, Quid cum de ingenio et litteris, tum de poëtis Graecorum Cicero senserit (Hall. dissertat. 1880) finde ich die angeführte Stelle nicht berücksichtigt.

donatus cum iis oppidis Iovem fecit eboreum in Metelli aede vermuten lässt, dass er kurz nach 88 in Rom dieses Werk arbeitete (*Kekulé* a. a. O. p. 11) und da die Schrift de inventione ungefähr 86 v. Chr. verfasst wurde (*Cicero*, de oratore I. 5 und vgl. zuletzt *C. F. W. Müller* in seiner Ausg. (Teubner I. 1. VI.), so kann in jener Zeit das Buch des Pasiteles dem Cicero bereits vorgelegen haben, Leider können wir nicht ermitteln, wie alt Pasiteles war, als er römischer Bürger wurde (vgl. *Kekulé*, a. a. O. p. 10 ff.). Denn die übrigen Nachrichten über seine Lebenszeit sind so allgemein, dass wir nicht wissen, wie lange er gelebt hat. Auch lassen uns die Nachrichten über Cicero's Bildungsgang im Unklaren: Zur Zeit des Friedens in Rom während 86—84 hat Cicero unter Leitung des vielseitig gebildeten Stoikers Diodotus emsige Studien auf allen Gebieten getrieben (Cic. Brutus 309), möglich ist, dass der Philosoph ihm auch das Buch des Pasiteles überbracht hat. In der 4. Rede gegen Verres hat Cicero vielleicht seine Nachrichten über Kunstwerke aus Pasiteles [1]).

Übrigens hat Cicero den richtigen Besteller uns überliefert im Gegensatz zu Plinius 35. 64, der die Agrigentiner nennt. Denn die Crotoniaten haben nicht nur den Tempel der lakinischen Hera zum Kultusort gehabt, wie z. B. aus Cicero, a. a. O. [2]) hervorgeht und wie auch der Umstand beweist, dass sie auf ihre Münzen den Kopf der Hera prägten (vgl. beispielsweise Museo Borbonico, Bd. VI. Taf. XVI), sondern sie haben auch die Helena selbst verehrt; denn diese Folgerung darf man aus Paus. III. 19. 11 machen. Dort heisst es: *Ὃν δὲ οἶδα λέγοντας Κροτωνιάτας περὶ Ἑλένης λόγον ..., ἐπιμνησθήσομαι καὶ τοῦδε.*

[1]) Vgl. *Goehling*, De Cicerone artis aestimatore, Hall. dissertat. 1877, p. 32. Übrigens kann Cicero auch eine der griech. Epigrammsammlungen, z. B. den „Kranz" des Meleager gelesen haben (über Meleager vgl. *Benndorf* (a. a. O. p. 3.).

[2]) templum Iunonis quod religiosissime colebant.

Anhang II.

Über ein vermeintliches Werk des Künstlers Euphranor.

In dem *λόγος Κορινθιακός*, der unter den Reden des Dio Chrysostomus die 37. Stelle einnimmt, von Emperius (Opuscula II, p. 18 ff) dem Favorinus zugeschrieben wurde, heisst es 43: *Τί γὰρ ἐκώλυε μέγαν εἶναι τὸν ἀνδριάντα* (des Agesilaus); *τί γὰρ ἀρτίπουν, ὥςπερ τὸν Εὐφράνορος Ἥφαιστον;* Euphranor hatte also einen Hephaestos gebildet, der im Gegensatze zu der gewöhnlichen Darstellung in der Sage und Kunst nicht hinkend gebildet war. Nun erzählt aber Cicero, N. D. I. 30 folgendes: Athenis laudamus Vulcanum eum, quem fecit Alcamenes, in quo stante in utroque vestigio atque vestito leviter apparet claudicatio non deformis. Wol aus Cicero berichtet Valerius Maximus VIII. c. 11. Ext. § 3.[1]) das Nämliche. Die Nachricht erregt schon dadurch Verdacht, dass von den Werken zweier Künstler dieselbe Eigentümlichkeit berichtet wird. Cicero beschreibt das Werk des Alkamenes wol aus eigener Anschauung. Die Verwechselung des Euphranor und des Alkamenes in der oratio Corinthiaca wird dadurch bewiesen, dass der Verfasser der Rede auch statt des myronischen Perseus einen solchen des Pythagoras fälschlich erwähnt (10; vgl. *Klein*, Arch.-epigr. Mitthlgn. aus Oesterr. VII. p. 68). Aus der Liste der Werke des Euphranor ist demnach der Hephaestos zu streichen.

---

[1]) Tenet visentis Athenis Vulcanus Alcamenis manibus fabricatus. praeter cetera enim perfectissimae artis in eo praecurrentia indicia etiam illud mirantur, quod stat dissimulatae claudicationis sub veste leviter vestigium repraesentans, ut non exprobratum tamquam vitium, ita tamquam certam propriamque dei notam decore significans. Zur Quellenfrage vgl. *Kempf* in seiner Ausg. 1854, p. 13 ff. und *Zschech*, De Ciccrone et Livio Val. Max. fontibus. Berl. dissert. 1865. p. 15.